ЭКРАННЫЙ МИР
СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

СБОРНИК СТАТЕЙ

Автор идеи и составитель
Юрий Морозов

КИЕВ 2013

ЦЕНТР ЕВРОПЕЙСКИХ ГУММАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ЦЕНТР ИССЛЕДОВАНИЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ
ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОГО ЕВРЕЙСТВА НаУКМА

УДК 791.071.2(477)"19"

Э408 Экранный мир Сергея Параджанова. Сборник статей / Сост. Ю. Морозов. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 336 с. + 32 с. илл.

ISBN 978-966-378-317-8

Книга «Экранный мир Сергея Параджанова» – это сборник статей, посвященных фильмам всемирно известного кинорежиссера. Авторы статей – киноведы из разных стран: Украины, России, Армении, США, Франции. В числе авторов: Иван Дзюба, Владимир Турбин, Лев Аннинский, Вадим Скуратовский, Мирон Черненко, Юрий Лотман, Януш Газда, Герберт Маршалл, Жорж Нива...

В сборник вошли рецензии на фильмы С. Параджанова, опубликованные в киноведческих изданиях в период с 1965 по 1989 годы, а также материалы, написанные сравнительно недавно. Составитель сборника – кандидат искусствоведения, киновед Юрий Морозов. Его статьи о творчестве С. Параджанова публиковались в журнале «KINO-КОЛО», «Киноведческих записках» и других изданиях.

Главная тема представленных в сборнике фотоматериалов – С. Параджанов в работе над своими фильмами.

Издатели: *Константин Сигов* и *Леонид Финберг*

Составитель и редактор книги: *Юрий Морозов*

Литературный редактор: *Валерия Богуславская*

Верстка и дизайн обложки: *Светлана Невдащенко*

Корректор: *Оксана Пашко*

Это издание осуществлено при поддержке
Грантовой программы і3 «Идея – Импульс – Инновация»
Фонда Рината Ахметова «Развитие Украины»



ISBN 978-966-378-317-8

ЭКРАННЫЙ МИР СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Издательство выражает благодарность:

Любови Журавлевой, Елене Бабий, Наталье Загуменной (Украина), *Евгению Марголиту* (Россия), *Джей Джей Гурге* (Англия), *Валери Познер* (Франция), *Михаилу Глушко* (США) за помощь, оказанную в подготовке книги;

Янушу Газде за предоставленные для публикации материалы из личного архива;

Сотрудникам *Музея Национальной киностудии имени Александра Довженко* (Украина) и директору *Музея Сергея Параджанова в Ереване* (Армения) *Завену Саркисяну* за предоставленные для сборника фотоматериалы.

От составителя

Сергей Параджанов вошел в историю кино как режиссер с ярким и самобытным индивидуальным стилем, как создатель уникального киноязыка, основанного на поэтических символах и метафорах. Не удивительно, что его фильмы всегда вызывали повышенный интерес у критиков и киноведов – они давали и продолжают давать повод для полемики и углубленного исследования.

Библиография статей о фильмах Параджанова весьма обширна. Но все они опубликованы в разных странах, рассыпаны по специализированым культурологическим изданиям. Данный сборник представляет собой первую попытку собрать воедино статьи известных искусствоведов, киноведов, филологов и систематизировать их таким образом, чтобы читатель получил представление о том, как постепенно сформировался экранный мир Параджанова – явление, не имеющее аналогов в мировом киноискусстве.

Часть из этих статей написаны вскоре после выхода параджановских фильмов на экран, в 60–80 годы прошлого века, другие совсем недавно, и это свидетельствует о том, что интерес к творческому наследию режиссера непреходящ.

Для сборника были отобраны те материалы, которые в совокупности, дополняя друг друга, дают достаточно полное представление об особенностях экранного мира, созданного режиссером, – свойствах цветовой драматургии, соотношении монтажа и живописи, о смысловой силе экранной пластики и выходе с ее помощью на проблемы этические, философские.

Фильмы Сергея Параджанова выдвигают на первый план ряд проблем, не менее существенных для их осмысления, чем изобразительно-пластические. Одна из них – проблема отношения автора к герою. Ее исследование в

ряде статей позволяет проследить, как личностные биографические мотивы находят в работах Параджанова образное преломление, интегрируются в художественную ткань фильмов, как формируется его представление о роли и месте художника в современном мире.

Материалы, связанные с воспоминаниями друзей и коллег о съемках фильмов, с замечательными рассказами и мистификациями самого режиссера, в этом сборнике остались «за кадром». Все, что Сергей Параджанов хотел сказать о себе широкой аудитории, он сказал на экране.

Известность в профессиональных кругах пришла к нему уже в сорокалетнем возрасте, после того, как в 1965 году фильму «Тени забытых предков» была присуждена премия на международном кинофестивале в Мар-дель-Плата в Аргентине, а затем и на других престижных фестивалях. Внимание прессы и кинопериодики было сосредоточено не только на художественных достоинствах фильма – их признавали единодушно, но и на личности его постановщика. Все задавались вопросом, каким образом ничем не примечательный режиссер периферийной студии имени Александра Довженко сразу стал одним из лидеров современного авторского кино?

Несомненная одаренность режиссера, связь его творчества одновременно с традициями народного искусства и советского киноавангарда 20-х годов стали темами, на которых были сфокусированы многочисленные отзывы и статьи, сопровождавшие выход параджановского фильма на экраны в разных странах мира. Британский киноинститут любезно прислал режиссеру альбом с ксерокопиями рецензий и отзывами известных мастеров о фильме, которые были опубликованы в европейских газетах и журналах. «Тени забытых предков» собрали также впечатляющее количество откликов в украинской республиканской прессе и влиятельных всесоюзных изданиях.

Ситуация резко изменилась буквально через два года, когда в преддверии чехословацких событий наступи-

ла идеологическая реакция. Естественно, в советской прессе не было никаких публикаций в защиту остановленного после проб в 1966 году фильма Параджанова «Киевские фрески».

Выпущенный в ограниченный прокат фильм «Цвет граната», снятый режиссером в 1968 году в Ереване на студии «Арменфильм», явно замалчивался в прессе, и положительные отзывы на него были единичными. Более того, упоминаний о Параджанове в изданиях, ранее охотно публиковавших материалы о нем, стало значительно меньше.

В 1970 году в журнале «Искусство кино», выражавшем в то время официальную позицию руководства советской кинематографии, появилась откровенно заказная статья М. Блеймана «Архаисты или новаторы?», в которой фактически было объявлено о бесперспективности целого направления, названного «поэтическим кино». По воле автора это направление намеренно было представлено фильмами совершенно разнокалиберными и не связанными общими эстетическими принципами.

Было очевидно, что главный пафос статьи направлен против Сергея Параджанова и его фильма «Цвет граната», сложная стилистика которого явно не вписывалась в привычные каноны соцреализма. Сам режиссер осознавал, что статья является теоретическим обоснованием грядущих административных репрессий. Высокая оценка фильма зарубежной прессой и известными мастерами кино вызывала у руководства явное раздражение.

Запоздалая полемика с М. Блейманом стала возможной почти двадцать лет спустя, в дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Искусство кино». Мы сознательно уходим от публикации этой дискуссии, поскольку она имеет лишь косвенное отношение к теме сборника.

Первые статьи, посвященные пробам и закрытию «Киевских фресок», а также истории создания и художественным особенностям фильма «Цвет граната» в отечественной прессе появились в основном уже во время

перестройки. Эти материалы, а также более поздние исследования имеют особое значение для понимания эволюции режиссерского стиля Параджанова, поскольку и «Фрески», и «Цвет граната» для режиссера были произведениями этапными. Именно в этот период и сформировалась та особая поэтика, которая строилась на присущем режиссеру стремлении выражать понятия, мысли, образы исключительно средствами пластики и предметной символикой. В связи с этим нельзя не вспомнить и снятый им в Ереване в 1967 году короткометражный документальный фильм «Акоп Овнатанян».

Период перестройки ознаменовался полной реабилитацией Сергея Параджанова. За пять лет, с 1985 по 1990 год, он снял на студии «Грузия-фильм» два полнометражных фильма – «Легенда о Сурамской крепости» и «Ашик-Кериб», а также на одной из студий в Тбилиси документальный короткометражный фильм «Арабески на тему Пиросмани», готовился к съемкам фильма «Исповедь». Работа над этими постановками проходила в условиях долгожданной творческой свободы. Режиссеру удалось успешно продолжить начатый пятнадцать лет назад эксперимент по созданию на киноэкране образного мира, о котором «надо судить по законам, им самим над собой поставленным». Вопрос о границах этого эксперимента и пределах выразительности в рамках избранной режиссером поэтики стал основой для киноведческой дискуссии даже среди апологетов его творчества.

Помимо многочисленных отзывов в прессе на снятые в Грузии фильмы Параджанова, следует отметить и ряд подробных, обстоятельных интервью режиссера, которые он дал в этот период советским и зарубежным журналистам.

Сергей Параджанов всегда был открыт для общения с прессой, вовсе не потому, что ему льстило повышенное внимание к собственной персоне. Так же, как и его герой из фильма «Ашик-Кериб», режиссер уже настрадался от общения с «глухими» и «слепыми». Поэтому он

ждал от людей, пишущих о его творчестве, понимания и поддержки.

Подтверждение этому мы находим в воспоминаниях его друга, режиссера Василия Катаняна: «Сережа много раз возвращался к статье о нем замечательного филолога Юрия Лотмана. Она так ему нравилась, что он даже купил десять (больше в киоске не было) экземпляров пятого номера журнала "Искусство кино" за 1989 год, где была опубликована эта статья. "Я никогда не смог бы так сформулировать себя. Кто такой Лотман? Он гений", – говорил он и снова просил читать ему вслух»[1].

Эта статья Ю. Лотмана включена в сборник. Она свидетельствует об устойчивом интересе основателя тартуской школы семиотики к созданному режиссером киноязыку как к организованной системе знаков и символов. Судя по всему, Параджанова также волновали проблемы коммуникации, он был заинтересован в киноведческой поддержке, если угодно – разъяснительной работе, для налаживания диалога со зрительской аудиторией.

«Параджанов знал, что снимает кино, трудное для восприятия. «Зритель часто покидает меня во время просмотра, и я остаюсь один в зале. Но он привыкнет», – сказал Сережа в интервью австрийскому ТВ.

– Сергей Иосифович, как Вы объясните, что в «Ашик-Керибе» караван верблюдов с невольницами проходит по берегу моря, где плывет современный корабль?

– В самом деле? Может быть...

– И почему одалиски держат автоматы Калашникова?

– Разве? Кто бы мог подумать?!

На вопрос ТВ, как он работает с актерами (нашли, о чем спросить), он, помолчав, ответил: «Сижу ли я в кресле у камеры, или бегаю по площадке, поправляю ли грим, или сооружаю костюм – это все потом осмыслят киноведы»[2].

Остается надеяться, что собранные в предлагаемом издании статьи дадут читателю возможность проследить за процессом этого осмысления. Надеемся, он расширит

число тех, кто в нынешнее прагматичное время ищет и находит духовную связь с миром изысканных фантазий Сергея Параджанова.

[1]Катанян Василий. Параджанов. Цена вечного праздника. М.: Деком. 2001. С. 119..

[2]Там же. С. 117–118.

Юрий Морозов.

Вместо предисловия

Нея Зоркая

Из истории советского кино…

Трагической, сверх меры бурной оказалась судьба великого кинематографиста XX века, рожденного в Тифлисе, армянина по национальности и космополита по складу таланта Сергея Иосифовича Параджанова (1924–1990).

Настоящим кинодебютом этого человека, наделенного множеством талантов и редкостной оригинальностью личности, стала снятая на Киевской киностудии картина «Тени забытых предков» (1964), вольная экранизация рассказов украинского классика М. Коцюбинского. В отблесках красного цвета – пламени костра, крови на белом снегу, шерстяного домотканого ковра – читалась эта кинематографическая поэма. Романтическая возвышенность чувств, темперамент, экспрессивность соединились, чтобы воскресить из забвения давно ушедшую любовь простых крестьян Ивана и Марички. Это было экранное открытие целого края – Западной Украины, суровой горной страны, ее обычаев и преданий, мира, высокого рукомесла, где каждая тарелка, ковш, расшитый тулуп несет на себе индивидуальный вкус создателя, а создатель, творец – обыкновенный украинский крестьянин. Любовь Ивана и Марички в благородном и целомудренном воплощении Ивана Миколайчука и Ларисы Кадочниковой, влюбленных, созданных друг для друга, но разлученных смертью и злобой людскою, была увидена как любовь вечная, неумирающая.

Та же тема вклада, взноса личности в общую культуру нации и человечества вдохновила Параджанова на создание фильма «Цвет граната» – об армянском ашу-

ге Саят-Нове, не просто биографической ленты об армянском поэте, а многоцветной фрески жизни народа, шире – трех народов Кавказа, ибо Саят-Нова вырос в Грузии при царе Ираклии – меценате и философе, пережил мусульманское нашествие, кончил свои дни в молчаливом одиноком армяно-григорианском горном монастыре. По собственному сценарию режиссер снимал картину на «Арменфильме» в Ереване (1968). Снимал вдохновенно, с коллективом талантливых художников-единомышленников. На экране возникает целостная и замкнутая в себе поэтическая структура, в ней синтезируются и биография ашуга, и историческая судьба его народа, и само его творчество. Ощущение цельности захватывает с первых кадров картины – как бы пластической увертюры.

Раскрытая старинная книга с ее лаконичным, графически совершенным узором армянских букв. Три граната. Чеканный кинжал. По холсту растекается сок граната. Гроздь винограда под ногой. Три серебристые форели и хлеб. Каманча поэта. Роза, превращающаяся в дикий шиповник. Раскрытая книга – «Давтар» Саят-Новы. Мужской голос за кадром – стихи Ованеса Туманяна, посвященные Саят-Нове, на армянском языке. Музыка.

С самого начала заявлена многозначность этих кадров-образов. Они могут восприниматься как мотивы поэзии Саят-Новы, и это соответствует истине. Они также символы Армении – ее природы, культуры, быта ее народа. Они, возможно, имеют некий личный смысл для самого автора. Они – сверх всего – метафора судьбы поэта.

В своем роде единственная, поистине воплощение Красоты, филигранная по исполнению, картина была перемонтирована чужими руками, изуродована купюрами и какими-то вульгарными интертитрами на красных плашках, фактически закрыта и положена на дальнюю полку. До этого Параджанову не разрешили доснять начатую им на Киевской киностудии фантазию «Киевские фрески», был запрещен запуск многочисленных сценариев, автором которых был он сам. А в 1973 году он был

арестован по нелепому уголовному обвинению и до конца 1977 года находился в лагере на территории Украины. Ни ходатайства русских кинематографистов (а они были настойчивы), ни систематические протесты международного комитета в защиту Сергея Параджанова не помогали (все держалось в тайне, но кинематографической среде было известно, что погубить художника приказал тогдашний секретарь ЦК КП Украины Щербицкий).

Конечно, все эти перипетии подорвали здоровье Параджанова. Долгое время после освобождения он не мог найти пристанища и работы, пока не приютила его «малая родина» – Тбилиси. Две картины снял мастер на «Грузия-фильме», хотя замыслов у него хватило бы на несколько жизней.

Поставленную вместе со знаменитым грузинским актером Додо Абашидзе, сыгравшим в фильме главную роль, «Легенду о Сурамской крепости» Параджанов снял после пятнадцатилетнего перерыва, страшных и горестных лет. Но ни следов усталости, ни отступления от принципов вечных поисков нельзя найти в этой поздней ленте. В основе сюжета – архаическое предание о прекрасном юноше, принесенном в жертву ради защиты родного города. Тончайшее параджановское чувство национальной культуры, эстетики, стиля сказалось здесь в режиссерском решении, почти неправдоподобно адекватном грузинским живописным и театральным традициям. И если «Тени забытых предков» явились фильмом истинно украинским, если в «Цвете граната» воплотилось само понятие об армянском религиозном духе и красоте, то «Легенда о Сурамской крепости» вобрала в себя поэзию грузинской древности, суровую и одновременно изысканную фактуру национального фольклора, зрелища, фрески.

Восторженной была оценка и внутри страны, и за рубежом последнего творения Параджанова, замысел которого он вынашивал давно, – экранизации восточной сказки М. Ю. Лермонтова «Ашик-Кериб». И снова чудодейственно юная режиссерская рука, нескончаемая

щедрость фантазии и юмора в воссоздании картины мусульманского региона в многоязычном, интернациональном городе Тифлисе. Французская газета «Монд» писала: «Рассказанные Лермонтовым приключения «странствующего трубадура», проходящего через тысячу испытаний, чтобы найти свою возлюбленную, в переложении кинематографиста-живописца, который свою камеру уподобил кисти, превращаются в картины, божественные откровения, тайный смысл которых доступен посвященным...»

Перестройка дала Параджанову возможность выехать, наконец, на Запад. Венеция, Амстердам, Париж, ретроспективы фильмов, выставки коллажей, газетный бум, интервью, аплодисменты... Полный реванш, компенсация за долгие годы гонений и унижений.

Но организм не выдержал, подкосила беспощадная болезнь. 25 июля 1990 года весь Ереван провожал Сергея Параджанова в последний путь. Его похоронили в Пантеоне, священном приюте гениев армянского народа.

После кончины Параджанова его творчество, личность, трагические перипетии судьбы, при жизни замолчанные в силу цензуры, нашли достойное отражение в многочисленных выставках, в книгах – параджановская библиотека щедро пополняется в начале нового столетия.

Уникальный талант Параджанова вобрал в себя и воплотил на экране поэтику Закавказья – в целостности, в его уникальном соседстве столь разных сосуществующих национальных культур. Личностное начало в этом художнике было могучим, переплавлявшим в горниле своем самый разнообразный жизненный материал. Светила такой яркости единичны, неповторимы. [...]

Печ. по: *Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя. 2006. С. 430–434.*
Фрагмент из книги.

ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ

Иван Дзюба

День поиска

На протяжении нескольких последних лет* у нас в Украине не раз возникали слухи или слышались намеки насчет начинающегося будто бы решительного перелома на Киевской киностудии художественных фильмов имени А. П. Довженко. Им хотелось верить: ведь бурный расцвет самобытного украинского кинематографа в первые десятилетия после революции был и остается фактом, и не находилось оснований думать, что оскудели творческие силы той земли, которая в 20-е годы, по словам французского критика, предстала как новая кинематографическая держава мира. И мы верили в новое чудо... […]

Увы, дурная слава Киевской киностудии мало убывала, хотя, как и всякая дурная слава, она тоже была рутинной и даже не совсем справедливой: ведь, в конце концов, в последние годы «средний уровень» киевских фильмов существенно не отличался от «среднего уровня» кинопродукции других студий, ведь появлялись иногда и хорошие фильмы. Но, видимо, не раз скомпрометировав себя публично, можно вновь завоевать высокую репутацию не просто «приличным поведением», а только подвигом.

Ныне, мне кажется, такой творческий «подвиг» совершен на Киевской киностудии. Он имеет, так сказать, кол-

* Статья опубликована в 1965 году.

лективный характер и складывается из нескольких произведений минувшего года, среди которых прежде всего «Тени забытых предков». […]

Значение этого «подвига» огромно не только для репутации студии, но и для ее внутренней творческой жизни: своим моральным авторитетом и эстетической ценностью, самой своей возможностью он ставит под сомнение «законность» прежних «норм поведения», лишает их оправданий. […]

Фильм «Тени забытых предков», поставленный по одноименной повести М. Коцюбинского, ничего общего не имеет с привычными «иждивенческими» экранизациями и представляет собой самоценное произведение киноискусства. Своей художественной смелостью и «непредусмотренностью» он привел некоторых в смятение. С одной стороны, незамедлительно вознеслись дружные, хотя и немногочисленные на этот раз голоса, уличающие картину в формализме, а стало быть, и абстракционизме, но вскоре притихли, не получив поддержки. С другой – в бой вступили «ревнители классического наследства», объявившие, что фильм – отступает от повести, что это «не совсем по Коцюбинскому».

Нет ничего более неосновательного, чем это мнение. «Тени забытых предков» – едва ли не единственный фильм из числа поставленных за последние годы по классическим произведениям украинских писателей, верно передающий дух первоисточника и соответствующий его сокровенной идее. Ведь какую задачу ставил перед собою Коцюбинский? Волнующая история гуцульских Ромео и Джульетты – Иванка и Марички, – при всей своей поэтичности и самоценности, послужила ему своеобразным «путеводителем» в мир народных преданий и сказаний, народного быта, искусства, обрядов, а все это в свою очередь интересовало его не просто как прошлое, а как источник настоящего, его духовных проблем и загадок («Предок живет в нас...», – писал Коцюбинский в одном из писем, объясняя замысел своей повести), как арена для постановки вечно актуальных проблем челове-

ческого бытия, для отыскания самых больших ценностей человеческого духа. Именно это и увидели в повести авторы фильма. И потому не столько стремились к скрупулезному откопированию «сюжетных линий», сколько вдохновлялись пафосом размышления о жизни, находили отправные точки для своей философской поэмы о человеке и жизни.

Именно как кинофилософию воспринимаю я «Тени забытых предков», несмотря на широкую струю декоративности в фильме. А разве декоративность в живописи, в народном искусстве не бывает насыщена мыслью и обобщением, не бывает монументальной? В «Тенях забытых предков» щедрая, красочная, могучая декоративность ведет к поэтической философии о плотской наполненности бытия и к монументальности кинофрески. Но ведь этот фильм не только декоративен, он метафоричен, он представляет органическое сочетание, взаимопереход, «взаимосообщаемость» метафоричности и предметности; он не просто апеллирует к зрению, слуху, но ищет в них понятливых союзников поэтической мысли; он мыслит фактурой, цветом, рисунком, ритмом, натурой, звуком, композицией кадра и всей их крепкой совокупностью. […]

Фильм создавался на редкость интересным и разносторонне талантливым коллективом влюбленных в Гуцульщину людей. Ярко одаренный, безудержно темпераментный С. Параджанов, «изнывающий» от стихии своей неукротимой фантазии, кажется, не мог бы найти лучшего повода проявить наконец свою режиссерскую индивидуальность, что не удавалось ему в предыдущих фильмах. Причем тут ему посчастливилось решить, хоть и в неравной степени, обе свои «личные» задачи: дать себе волю исполнить свою мечту, и организовать, соразмерить, дисциплинировать (почти что!) свою творческую стихию. Сам влюбленный в краски, в живопись, он сумел оценить необходимость для своего фильма художника Г. Якутовича с его эпическим диапазоном видения; неизгладимые следы его графического почерка, его

колористических, а особенно композиционных решений легко различимы в фильме. С помощью художника М. Раковского С. Параджанов заставил краски сполна участвовать в создании предметного и эмоционального богатства фильма, в лепке его поэтических аллегорий и метафор. Это фильм действительно цветной, а не просто раскрашенный: цвет тут «мыслит» и призывает зрителя мыслить, честно обращаясь к художнику в зрителе.

Захватывающую виртуозность и тонкость в пластических решениях фильма проявил молодой оператор Ю. Ильенко.

Молодой композитор М. Скорик, широко используя богатства гуцульского музыкального фольклора и мелодии народно-религиозной обрядности, создал насыщенный и содержательный музыкальный образ картины. Немало стараний, вкуса и художественного чутья проявила звукооператор С. Сергиенко, совладавшая с необычной звуковой и шумовой «густотой», интенсивностью фильма, составляющей его важный изобразительно-эмоциональный компонент, и добившаяся того, что ни один звук не теряется в огромной звуковой панораме, ни один не звучит бесцветно и банально, безлико, а каждый – будь то стук таинственного топора в лесу, тревожные голоса полонин, шум дождя или хруст раскусываемого Иваном символического яблока – есть своего рода звуковое откровение и открытие явления.

Сценарий фильма написан режиссером С. Параджановым совместно с писателем И. Чендеем, творческим интересам и манере которого близки и тема и материал «Теней забытых предков», а консультировал этот коллектив молодых творческих работников один из старейших и самобытнейших украинских художников; человек до сих пор еще не оцененного по достоинству таланта, закарпатец Федор Манайло, несравненный знаток и «чародей» народного быта и искусства. Нельзя не сказать о Ф. Манайло, когда констатируется тот факт, что огромная насыщенность фильма фольклорным материалом и атрибутами народной эстетики не только не при-

вела к приторному этнографизму или эмоционально-эстетической архаичности, но, наоборот, создала атмосферу эстетического полнокровия и возвышенности, эстетической подлинности развертывающихся образов и действ, наконец, как это ни парадоксально, атмосферу эстетической современности и художнического дерзания, ибо высокая условность и классическая культура стилизации в народном искусстве, вкупе с чувством времени и чувством формы, всегда были и всегда будут сродни поиску нового синтеза в искусстве профессиональном (а не послушному натурализму, благонадежному консерватизму), как это подтвердил давний опыт самого Ф. Манайло и недавний опыт авторов «Теней забытых предков».

Фильм своей глубокой и, я бы сказал, «интенсивной», мужественной национальной характерностью противостоит как лженациональным маскарадным профанациям, провинциальной рутине и сладкогласию сентиментальных хуторян, так и бесполым вненациональным худосочным творениям. В мотивах национальной психики и эстетики картина развивает коренные мотивы человеческой жизни. Потому весьма никчемным делом было бы паспортизировать отдельные «национальные моменты» или «национальные штрихи»: национально тут самое существо, национальна сама жизнь, сама правда народных характеров и судеб.

...С раздвигающегося экрана доносится зловещий, западающий в душу стук невидимого топора – будто слепая и неотвратимая секира судьбы; падает могучая пихта, и страшно вскрикивает маленький Иванко: «Олексо! Братику!»; – и вот уже серебряно сеют тревогу трембиты, задыхаются колокола, посылая весть великому безмолвию гор о привычной непостижимости смерти, – и с этих нескольких первоначальных мгновений мы, еще, может быть, не понимая, по какой-то внезапной спазме, какому-то властному холоду в душе чувствуем, что нам предстоит причаститься большой человеческой трагедии.

Еще ничего не сказано нам о случившемся, никак оно не прокомментировано кинокамерой, которая целому-

дренна и малословна, когда говорит о горе, и на человеческую смерть смотрит издали (позже потрясающе прозвучит сцена, в которой Иван находит погибшую Маричку: в дальнем от распростертого Ивана углу кадра – срезанное кадром вполовину неясно виднеющееся тело...). Но даже ее «пропуски» продуманы и таят в себе огромную эмоциональную силу. И одна тихая мольба старой Палийчучки: «Боже мій милосердний, сохрани мені хоч останню мою дитину, мого Іванка... Боже...» – говорит нам все о жизни этой многострадальной матери и о случившемся горе. Трудно было вложить в эти простые слова больше безнадежной любви и отчаянной надежды, чем это сделала Н. Алисова. Роль ее скупа и поразительна. Еще однажды, когда на обрядовом игрище маленький Иванко заглядится на кривляния юродивого, она испуганно бросится к нему, будто защищая от всех злых сил: «Іванку! Іванку! Ходи сюди, дитино! Не треба дивитися. То скажений. Не треба дивитися...» И в ее лихорадочном, прерывистом голосе столько всепоглощающей тревоги и исступленно-нежной преданности, что уже все предчувствуется: нет, не будет властна даже ее великая материнская любовь над злой долей, не уберечь ей последнего сына, ибо слишком чиста и открыта миру его душа, слишком беззащитен он перед собственным сердцем и самой судьбой избран для необычной жизни, необычных страданий и необычной смерти. Этим лаконичным эпизодом фильм умело и естественно определяет средоточие авторского размышления – судьба Ивана, и отныне зритель будет целиком поглощен ею. До того последнего кадра, в последней «главе» – «Pieta», когда после жуткой и мудрой сцены хмельного веселья, от которого дрожит лавка с едва успевшим остыть телом Ивана, всеми тут же забытого, когда после всего этого круговорота жизни и смерти сквозь стекло окошка (на весь экран) глядят на нас, как спокойно вопрошающая и безответная вечность, несколько пар чистых детских глаз...

Удивительно, как органически сливаются в фильме образы народной поэзии и огромные, поистине не изве-

данные еще возможности современного кино. Тонкие, я бы сказал, изящные по трактовке, но одновременно по своей предметности полновесные, налитые теплой плотью образы-символы проходят через весь фильм, составляют его драгоценную ткань. Причем эти символы, большей частью почерпнутые из народно-поэтического обихода, отнюдь не взяты в «готовом виде» и не просто обыгрываются на экране – нет, они обретают индивидуальную «биографию» в фильме, творящуюся на наших глазах. Вот, например, где-то в начале картины – мы об этом уже вспоминали – юродивый пугает маленького Иванка: «Нема овечки! Б-е-е-е!». Это не случайная химера. Овца или коза для гуцула, полжизни проводящего на высокогорных выпасах/полонинах, – символ благополучия, достатка, символ жизненного начала вообще в противовес смерти. Потеря овцы – символ большой жизненной утраты. У Иванка погиб брат, погиб отец, его, маленького, как последнюю свою надежду, прижимает к груди одинокая Палийчучка. И к ним адресуется незлобиво, но жутко паясничающий безумец (а юродивые, по народным поверьям, – ясновидцы): «Нема овечки! Б-е-е-е!». Разумеется, не следует искать в этом эпизоде комментария к предыдущим – речь идет о поэтической ассоциации и развитии эмоционально-образного мотива. И потом в продолжение всего фильма этот символ, этот образ будет ненавязчиво, но неотступно сопровождать жизненное «действо», представая многолико, совсем по-разному и развертываясь в большое поэтическое обобщение в сцене смерти Марички. А сколько многозначительного смысла – и боли, и тяжкой скорби в «неожиданном» и «нелепом» вопросе, прорвавшемся у Ивана к колядникам: «Де мої кози, де?»! Это крик души человека, потерявшего мечту, потерявшего счастье и покой, все в жизни потерявшего (напрасно после смерти Марички хотел найти он утешение в любви Палагны, не лежит к ней его душа, не может он забыть Маричку, и уже Палагна ему изменяет), – и как много утратит тот, кто будет воспринимать этот вопрос буквально! Параллельно

развивается и другой, сходный символ: горная лань – как неуловимое счастье, недостижимая мечта... Не раз и не два появляется она в фильме, прекрасная и трепетная, и ускользает... Вот в глубине кадра, на вершине холма, на горизонте, отсекающем щемяще узкую полоску уходящего в бесконечность неба, Иван в бесстрастии горя утаптывает крест на свежей могиле Марички... И снова видит он неотступный образ: настороженную лань. Как полубезумный, с отчаянной тоской раскинув руки, медленно приближается он, шатаясь, к ней – то ли ловит, то ли молит ее идти к нему навстречу, но она, подпустив поближе, навсегда исчезает... И снова исстрадавшимся голосом Ивана звучит один из лейтмотивов фильма: «А чи будемо ми парою?» – на этот раз он уже предвещает, что скоро Иван будет искать свою Маричку в ином мире, уйдет следом за нею...

Мы отметили только один-два из густо сплетающихся в фильме «сквозных» символов-образов. Одни из них более заметны, другие – менее. Одни выдержаны в поэтике «параллелизма», другие метафоричны и фантастичны. Мощная метафоричность фильма уже обратила на себя внимание кинокритики, и во многих рецензиях найдем ссылки на отдельные наиболее впечатляющие и многосодержательные метафорические решения. Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что речь идет не об отдельных ярких находках, а о постоянном стилистическом ключе фильма, о «рабочем уровне» его поэтического дыхания.

О кинопоэтике «Теней забытых предков» следовало бы писать специальную статью. Тут еще лишь отметим, как широко и плодотворно, часто смело и неожиданно использован в фильме один из фундаментальных законов всякого искусства, всякой выразительности: закон контраста. Тут и постоянно «играющий» контраст между многообразной людской суетой и великолепием безмолвных пейзажей, извечной думой гор; и контрасты киноритмов, и контрасты колористические, и звуковые, и, наконец, сложные эмоционально-смысловые контрасты, возникающие из наложения двух различных планов ки-

нодейства. Образцом последнего, кроме упомянутой уже сцены «Pieta», может быть глава «Одиночество» (кстати, прекрасно играющий весь фильм Иван Миколайчук здесь особенно выразителен). Известный, ставший уже банальным прием «закадрового» голоса обнаружил тут свои новые возможности. Густо впитав поток разнообразных бытовых голосов, бесстрастно-азартно судачащих о злосчастии Ивана, и вынеся их за экран, режиссер на экране, вдруг ставшем аскетично-однотонным, дает крупным планом, в медленно сплывающих картинах, самого молчаливо страдающего, опустившегося Ивана... И этот, «по живому», стык крикливого, по сути бесчувственного сочувствия и молчаливой скорби, праздничной сутолоки и тупеющей неприкаянности, звучности и беззвучия, довольства и безучастия с огромной силой передает заброшенность человека среди людей, то одиночество, которое только углубляется даже сочувственной заботой толпы (и эта отрешенность еще подчеркивается «удалением» голосов за кадр).

Неиссякаемую пищу режиссеру, оператору и художникам давали народные празднества, обряды, обычаи, не однажды превращающиеся на экране в оргию красок, звуков и движения. Иногда тут, может быть, даже потеряна мера, но в общем тягостного впечатления перегруженности нет. Именно потому, что это не внешняя экзотика, но внутренняя эстетика жизни и фильма, «эмансипация» плотского полнокровия бытия в эстетическую полноту его. Кто бывал в Карпатах, тот знает, что реальная жизнь гуцула от рождения и до смерти – так велось испокон веков – эстетически осмыслена и обставлена традиционными ритуалами, обрядами, обычаями. Весь его быт – искусство, искусство слова, резца, кисти. Вместе с тем ему свойственна редкая душевная возвышенность, неповторимый аристократизм духа: он щепетилен и требователен в делах чести и совести, безжалостен и беспощаден там, где уязвлено достоинство, и самую жизнь ставит ни во что перед гордостью и твердо запечатленным в душе самобытным рыцарским кодексом. Такой первозданный

«максимализм» человеческой натуры – то, что всегда искали большие художники для масштабной постановки главных проблем бытия. Тем и увлек мир Гуцульщины Михаила Коцюбинского. И при всей несхожести фильма и повести авторы фильма следовали за ним.

Мускулы творчества можно наращивать только на больших усилиях, на предельных напряжениях, а всякого рода уступки, отписки или «отключения» (хотя будто бы и временные) от главных проблем жизни неизбежно приводят к постоянной и все более безнадежной всеобщей отключенности от духовных токов времени и к полнейшей анемии даже первоначально больших талантов. Таланту нужен все расширяющийся жизненный простор («разбегающаяся вселенная» астрофизиков), а на таком просторе в свою очередь и мужает искусство. И мы были свидетелями того, как режиссер, найдя смелость поставить себе большую задачу, так сказать, превосходил самого себя и эту «превзойденность» утверждал как свой уже новый уровень. […]

Печ. по: *Дзюба Иван. День поиска // Искусство кино. 1965. № 5. С. 73–82.*
Печатается с сокращениями.

Лариса Брюховецкая

«Тени забытых предков» как художественный манифест

Судьба этого фильма действительно непроста. Его выход на экран в 1965 году стал настоящим триумфом, о чем свидетельствует внушительный список наград: приз на Международном кинофестивале в Мар-дель-Плата, приз на Всесоюзном кинофестивале в Киеве, приз на Международном кинофестивале в Риме, приз на Международном кинофестивале в Салониках. «Тени забытых предков» открыли новое направление в отечественном кино, значительно продвинули вперед возможности кинематографического языка, его способность выражать сложные состояния, чувства.

А затем… О фильме будто бы забыли – упоминаний о нем не найти ни в справочных изданиях, ни в монографиях, выходивших на протяжении 1970–1985 годов.

И лишь в 1987 году, после долгих лет забытья, в период перестройки фильм появился на экране. Это еще одно свидетельство позитивных сдвигов в нашей духовной жизни, проявление победившей справедливости.

Время распорядилось по-своему. Нет сомнений в том, что фильм занимает достойное место в энциклопедиях, в истории советского и украинского кино. Его внесут в программы обучения кинорежиссеров как яркую страницу истории кино, как ленту, новаторство которой не исчерпано, как фильм целостный и гармонический, представляющий высокий образец ассоциативного образного киномышления.

Абсолютно справедливо считается, что фильмы стареют очень быстро. Между тем, когда смотришь «Тени забытых предков», ощущая затаенное дыхание зала, еще раз убеждаешься, что настоящее искусство не стареет. Время над ним не властно. Более того, если этот фильм поместить в контекст сегодняшнего украинского кино, он снова будет восприниматься как произведение новаторское.

История украинского кино не особо богата произведениями выдающимися. Тем с большим вниманием и бережностью следует относиться к истинным достижениям. К ним принадлежит и данный фильм, в котором ярко отразились философские, моральные и эстетические поиски первой половины 60-х годов.

Обогащение эстетических возможностей кино происходило тогда не только благодаря развитию его технических достижений, хотя они и позволяли с качественно новой мерой достоверности отобразить на экране реальную действительность. Передовые режиссеры, утверждая собственную творческую индивидуальность, искали и свои, неповторимые средства киноязыка. С. Параджанов принадлежал к тем творцам, которые помнили: кинематограф имеет дело не только с реальностью, он интегрирует и синтезирует традиционные искусства, т. е. имеет под собой почву, культурные слои которой достигают тысячелетий; а поэтому, работая в кино, нельзя забывать об опыте, накопленном предшественниками – мастерами живописи, колористами, народными умельцами. С. Параджанов обратился к народному творчеству, но не как к музейным реликвиям, а как к живым и мощным по своему духовному потенциалу способам художественного влияния. Поэтому и источником фильма, его отправной точкой стала не только повесть М. Коцюбинского, но и народное наследие, выраженное в обрядах, песнях, предметах материальной культуры.

С. Параджанов – армянин, родился в Тбилиси в 1924 году; с 1942 по 1945-й учился на вокальном отделении Тбилисской консерватории; в 1951 году закончил

ВГИК. Как со временем А. Михалков-Кончаловский и Л. Шепитько, начал творческую биографию на киностудии союзной республики.

Когда С. Параджанов, ученик И. Савченко, прибыл на Киевскую киностудию, здесь царило затишье. Переход к расширенному выпуску (более десяти в год) художественных фильмов уже состоялся. К работе в кино привлекались украинские писатели. Писались сценарии и ставились фильмы по произведениям украинской классики. Однако принципиального успеха они не имели.

Ранние фильмы С. Параджанова – «Первый парень», «Цветок на камне», «Украинский романс» – также, казалось бы, не обещали появления «Теней забытых предков». Хотя и им были присущи некоторые черты, очень важные для понимания последующего творчества режиссера.

Началось все еще с дипломной работы – коротенькой ленты «Молдавская сказка» по одноименной повести Э. Букова. Этот первоисточник был близок постановщику, неравнодушному к живописи. На защите диплома Р. Юренев упрекнул выпускника в том, что он подражает Довженко, его «Звенигоре». А. Довженко тут же встал на защиту, точно угадав, что С. Параджанов никогда не видел его картины. И действительно, посмотрел он ее позже и обратил внимание, что в чем-то таки повторяет А. Довженко. Но эта схожесть не расстроила его, как не огорчает повторение фольклорных мотивов. «Мне, – признался режиссер, – очевидно, повезло прикоснуться к тому же источнику, из которого черпал великий поэт». Затем, по совету А. Довженко, С. Параджанов и поехал на Киевскую студию.

Режиссеру хорошо запомнился материал, на котором делались фильмы «Цветок на камне», «Мысль». Народные резка, шитье, гравировка. Старинные песни Украины. Он хотел передать мир этих песен во всем их первозданном очаровании. Передать народное видение без музейного грима – вернуть все эти впечатляющие рельефы, кафель к творческому источнику. Сделать этого в названных ки-

нолентах не удалось, потому что нельзя открыть мир, не одухотворенный присутствием человека. Но это были произведения, в которых так или иначе проявлялся интерес С. Параджанова именно к украинской культуре, народному творчеству. Конечно, С. Параджанову не сразу удалось освоить специфику именно украинского искусства и литературы. Но он – человек, который умеет восторгаться. Кроме того, ему повезло с хорошими людьми и глубокими мастерами. Поэтому не только волей случая, а качествами характера – открытостью, готовностью к общению – можно объяснить, почему в фильме судьба свела таких талантливых украинских творцов, как художник Г. Якутович, оператор Ю. Ильенко, композитор М. Скорик, актер И. Миколайчук. То есть случай случаем, а свою роль сыграли волевые усилия, интерес постановщика к украинской культуре. И потом, коллектив единомышленников может объединить только творец талантливый, увлеченный. […]

Урок «Теней» заключался еще и в том, что фильм резко поднял среди кинематографистов акции украинской литературы. Он доказал: можно на ее основе создавать настоящие художественные фильмы, а не только «маскарадные профанации с их провинциальной рутиной и сладкоголосой сентиментальностью»[1].

Мир, в котором живут герои, прост, естественен и бесхитростен, Иван и Маричка – натуры поэтичные и одухотворенные. Ивану судилось пережить извечный конфликт между мечтой и действительностью. Человек чуткий, впечатлительный, поэтичный, он столкнулся с окружающей действительностью и, не умея, да и не желая приспосабливаться к ней, трагически погибает.

Думал ли маленький Иван в день, когда в кровавом столкновении двух родов оборвалась жизнь его отца, что та встреча с девочкой станет для него встречей навсегда? Когда он вырвал из рук девочки и бросил в поток ее новые ленты, она защебетала, будто утешая его: «Ничего… У меня есть другие… Есть лучше».

Возможно, то была диалектическая закономерность: в момент вражды двух родов зарождается любовь мальчика и девочки из этих враждующих лагерей. Как есть определенная закономерность в том, что сильное и прекрасное чувство было обречено на гибель. Вечный сюжет, история Ромео и Джульетты, трансформировался в своеобразной гуцульской среде, обрел неповторимую, зримую плоть. Речь шла о воплощении идеалов народа, его духовности. Поэтому камерная, казалось бы, отвлеченная от сегодняшних забот вещь обрела такую силу звучания.

А потребность в воплощении народного идеала, увиденного и осознанного современниками, всегда была и остается непреходящей. Любовь Ивана и Марички, эта удивительная духовная субстанция, эта сила внутреннего единства двух влюбленных, проявляется во всем, что их окружает. Все – от ромашкового луга до покрытых лишайниками деревьев и камней – пронизано энергией чувства, будто оно дышит той же радостью, что и Иван и Маричка, когда были вместе, и печалится, когда им судилось расстаться.

И фильм трудно свести к одной идее – он многоплановый, полифоничный. Одна из важнейших идей – утверждение духовного начала в человеке. Иван не способен избавиться от своей единственной любви. Ничто не может заменить ее, да он и не желает замен. Ни в женитьбе, ни в хозяйствовании душа его не принимает участия. Душа Ивана умерла вместе с Маричкой. В этом неприятии жизни без духовного и душевного наполнения – пафос картины, ее идейный стержень.

Фильм не случайно называли философской поэмой – история Ивана и Марички включена в круг бытия, человеческого непрерывного бытия. Авторы далеки от однозначного любования – они открывают живую стихию народной жизни с ее светлыми и темными (кровавые столкновения Гутенюков и Палийчуков) сторонами. И хотя эта жизнь выражена в конкретной среде, истинна и естественна, в то же время мера осмысления ее – фило-

софская, вознесенная над обыденным. И весь фильм – сложная диалектика стихий жизни и природы, душевных радостей и мук. Столкновение враждующих родов закончилось трагически – погибает Петро Палийчук. Но при этом Иван повстречал Маричку, и эта встреча перерастает в большую любовь. Такое противостояние и перерастание одного действия в другое, та борьба начал жизни и смерти – постоянны в фильме вплоть до его окончания. Умер, не удержав жизнь без любимой, Иван, оплакивают его, как и велит обычай, односельчане. Но этот пиетет прощания с умершим постепенно переходит в зажигательные танцы, игры (язычник понимает смерть как естественный переход от одной жизни к другой, такой же реальной, как и настоящая), – жизнь торжествует. И уже последним, приглушенным вариантом этой мысли – детские головки в окне. Иван и Маричка ушли в вечность, но жизнь земная продолжается, она непрерывна. Возникает чрезвычайно сложное чувство: в скорбь по утраченному постепенно и незаметно проникает взгляд, обращенный в будущее.

Фильм «Тени забытых предков» способен вызвать очень сильные, непосредственные переживания, без чего немыслимо полноценное художественное произведение. Ориентируясь лишь на рациональное (или, напротив, иррациональное) восприятие, экранное произведение многое теряет в силе влияния. Даже полностью оправданное усложнение структур, ассоциативных переходов может привести к утрате фильмом живого пульса, вследствие чего между серьезным и глубоким произведением и зрительской аудиторией возникает стена отчуждения. «Тени…» – произведение глубоко демократичное и, хотя буквально каждый кадр несет максимальную эстетическую нагрузку, – открытое для зрителя.

Национальное своеобразие «Теней…» – не самоцель, напротив, оно органично. Оценивая фильм С. Параджанова, Н. Бажан подчеркивал: «Легче всего обвинять фильм в фольклоризме, то есть оживить упреки, звучавшие ранее по адресу повести. Глубокое гумани-

стическое содержание повести М. Коцюбинского не затерялось ни в разнообразии пейзажей фильма, ни среди цветастости убранства, ни под масками народных игр»[2].

«Тени забытых предков», – подхватывал и развивал эту мысль И. Драч, – фильм этнографический в высшем понимании этого слова, я бы сказал, вызывающе этнографический. Ожерелья и бусы, пояса и сумки, трембиты и свирели – все аксессуары быта и жизни гуцула, украинского верховинца, где старинные языческие обряды перемешаны с униатством, песни, плачи, какие-то странные, «не божеские» молитвы, заклинания – все, чем богаты Карпаты, – все слилось в крепкий и однородный сплав и заиграло в картине яркими красками радуги»[3].

И как знать, возможно, в будущем не только фольклористы, но и все, кому дорого народное искусство, будут изучать фильм, и с его помощью будут составлять впечатление об обычаях гуцулов, об их самобытном искусстве. Ведь и оно все больше отдаляется во времени, и музейные экспозиции не дадут такой полноты впечатлений, как жизнь героев фильма, воплощенная на экране. В фильме не использовали ни бутафорию, ни музейные экспонаты. Посчастливилось найти у жителей Карпат и показать в фильме множество старинных икон, церковной атрибутики, различной гуцульской одежды и утвари – безрукавок-кептарей, шапок-крисаней, юбок-запасок, поясов-чересов, бус, топориков-барток. Эти сокровища принесли люди, которые из далеких селений приходили на съемки фильма. Вследствие этого у зрителя возникает ощущение достоверности, которое невозможно вызвать искуснейшей бутафорией.

Только при таких условиях – условиях полной достоверности – можно было раскрыть характерные признаки народного мироощущения, народной морали, поэтическую талантливую душу украинского народа. Эстетическая ценность фильма вытекала из эстетической ценности произведений народного искусства, и вся эта роскошь не затмевала, а напротив, делала выразительней душевное состояние человека.

Тенденция современного кино унифицировать, нейтрализовать, свести к минимуму жизненную среду героя привела к эстетическим потерям, сделала саму жизнь на экране неубедительной. В этом отношении «Тени забытых предков» могут стать настоящей школой того, как преодолеть эту тенденцию, как добиться полноты художественного образа, сделать выразительней и разнообразней насыщенный второй план – ту самую жизненную среду.

В фильме практически нет диалогов и монологов. Речь, песни, звуки жизни, наложенные на изображение, будто музыка, создают чрезвычайно интересный изобразительно-звуковой контрапункт. Свет и краски слились со звонким смехом Марички, на фоне трагических событий голосили бабы, беседовали мужики, лились нехитрые песни сопилки, рыдала трембита.

«Заэкранные» разговоры гуцульской толпы оказались новаторскими. Экран предлагал новую функцию слова, каждый эпизод фильма имел свое собственное звуковое сопровождение. Это не дикторский текст, не авторский голос – это голоса тех людей, которые знают о страданиях Ивана Палийчука. «Заполнение магнитной ленты, – писал И. Драч, – заэкранными то скорбно-женскими, то задумчиво-мужскими голосами удивительно просто расширяет возможности кино»[4].

Фильм не дублировался, не мог быть дублированным, потому что языковая стихия состояла из достоверных, в живом исполнении записанных фольклорных форм – причитаний, плачей, заговоров, присказок…

Ценность фильма «Тени забытых предков» и в том, что его общее пластическое решение строго согласовано с цветом, который подчиняется движению камеры и ритму монтажа. Цвет предстает как драматургическое средство в чуть ли не наиболее сложной сцене в корчме, когда смертельно раненый Иван воспринимает окружающее через огненный цвет крови, заливающей ему лицо. Кровавые отблески заполняют и кадр убийства Петра Палийчука, и эта гамма переходит в изображение

красных коней с красными гривами, развевающимися по ветру. Цвет становится поэтической аллегорией. Творческий подход в использовании цвета был высоко оценен: фильм – один из редкостных в мировом кино, где «колорит в движении» соответствует стилю и драматургии фильма.

К этому следует добавить пластическую экспрессию, которая не в меньшей степени, чем цвет, выражает драматургию, – хотя бы в столкновении, резком переходе от подвижного буйства красок первой новеллы до черно-белого аскетизма новеллы, называющейся «Одиночество». Уже значительно позже другие режиссеры возьмут себе на вооружение именно такой контраст, чтобы оттенить состояние героя.

Новелла «Одиночество» выделена не только средствами цветового контраста. В ней наиболее впечатляет актерская трактовка образа Ивана Палийчука.

…Иван ждал того дня, когда пригонит овец с полонины (горного пастбища), отдаст их хозяевам и встретится с Маричкой. Но… Маричка погибла в быстрых водах, сорвавшись со скалы. Он сам ее похоронил, поставил на могиле крест. И вот – одиночество. Мы видим Ивана, изменившегося до неузнаваемости. Знал, что Маричку не вернешь, но находился в том состоянии, когда человек не властен над душой. «Що це з чоловіком сталося?» – спрашивали знакомые друг у друга, едва узнавая Ивана в нищенском облике. Почему такой оборванный, почему ни с кем не говорит? Почему не живет так, как все люди, – молодой же еще… «То його любов до того довела», – сокрушаясь и вместе с тем осуждая, делают вывод дядьки. Дескать, что любовь – поманит и исчезнет! А жизнь – это всегда что-то определенное и устоявшееся: хозяйство, труд, дети…

Иван долго не мог жить, как все. Он перебивался самым незначительным заработком – копал могилы, перекрывал купола церквей, оставаясь равнодушным к людям, ко всему окружающему. Он выпал из жизни, все утратило цвет, и жил Иван в черно-белом мире, замкнув-

шись в своем горе. Цвет вернется – Иван предпримет попытку хозяйствовать, войти в обыденность, все у него будет. Только счастья не будет. Не сможет он смириться с жизнью без любви. На какое-то время за работой забудет Маричку, но воспоминания будут возвращаться вновь и вновь, душа будет скорбеть. Брак с Палагной окажется призрачным.

Как удалось молодому актеру создать такой законченный образ, прожить на экране жизнь? Как глубоко нужно было проникнуться трагедией, чтобы так правдиво, пронзительно ее передать!

Безусловно, такая напряженная внутренняя жизнь, такая духовная наполненность (герой почти не говорит, не имеет возможности выразить себя экспрессией языка – тем почетней и весомей актерская победа) была возможна лишь при условии исключительной творческой атмосферы, которая царила во время съемок. Кроме того, Палийчук был для актера не просто литературным героем, поскольку И. Миколайчук и сам был из тех мест, хорошо знал и коломыйки, и танцы. Он был чрезвычайно органичен среди крестьян Криворивни, которые снимались в фильме. Не раз журналисты, писавшие о съемках, подчеркивали, с каким пиететом и уважением относился актер к своим землякам.

На фильме «Тени забытых предков» замкнулось много силовых линий, его справедливо называли сразу после выхода мощным рывком вперед всего украинского кино. Действительно, его критерии фильм поднял очень высоко. К счастью, он был не единственным. Украинское кино начало, опираясь на творчество А. Довженко, на украинскую литературу и искусство, развивать свой киноязык, который не уподоблялся общепринятым образцам. Диапазон поэтического кино, как засвидетельствовали со временем фильмы, снятые несколькими режиссерами, был широк. Но «Тени…» были и остаются первопроходцем, на которого равнялись те, кто шел следом.

Появление «Теней забытых предков» было подобно взрыву, ведь не в Италии, не во Франции, не в Швеции

и не в далекой Японии, а здесь, в Киеве, появилось произведение, вошедшее в шеренгу первых в мировом кино, которое могло состязаться с лучшими фильмами того времени. Фильм мог достойно представлять украинское кино в любой точке земного шара. И в то же время у себя дома он мог это кино формировать. И действительно, влияние его на дальнейшее развитие украинского киноискусства неоспоримо.

[1]Дзюба И. День поиска // Искусство кино. 1965. № 5. С. 73–82.

[2]Бажан М. Карпатская песня // Лит. газета. 1964. 5 дек.

[3]Драч І. Одержимість відкриттів. Режисери і фільми сучасного українського кіно. К.: Мистецтво. 1969. С. 84.

[4]Там же. С. 84.

Печ. по: *Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно. К.: Мистецтво. 1989. С. 67–74.*
Печатается с сокращениями.

Переводчик Наталия Риндюк.

Вадим Скуратовский

Тени забытых фильмов

Отсчет параджановского феномена, как правило, начинают с фильма «Тени забытых предков» (1965). Все предшествующие работы Сергея Параджанова – четыре игровых и три документальных фильма – от этого феномена весьма решительно отлучаются как историками кино, так и первыми (теперь уже немногочисленными) зрителями этих фильмов[1].

Осторожные попытки ввести последние в те или иные – с некоторого времени бесчисленные – действа вокруг «культового» имени (от юбилейных и других «акций» до разножанровых экранных рассказов о режиссере) закончились едва ли не плачевно: упомянутые фильмы, похоже, никак не «встраиваются» в ряд, початый, как многим кажется, параджановским шедевром 1965 года. Сам, по общему признанию, бесконечно примитивный облик тех фильмов обыкновенно отпугивает даже цехового исследователя, как бы боящегося смотреть в их сторону, и само по себе «общее признание» отправляет ритуал известного культа именно с «Теней...».

Но в таком случае параджановская биография, и без того ставившая в тупик почитателей и врагов режиссера, предстает в режиме некоего загадочного первоначального ее зияния. Параджанов пришел в советское кино в 1949 году – в самую безнадежную его эпоху; затем, вместе со своими сверстниками, вошел в «оттепель», но, в отличие от них, замечательно в ту пору работавших, один за другим поставил свои «кинопримитивы», о которых, согласно сложившейся в киноведении биографической легенде, впоследствии сам постарался забыть (что не совсем верно).

И все же нелишне присмотреться к тем, ныне полузабытым, картинам, покоящимся в воображаемой мировой фильмотеке, где вперед предусмотрительно выдвинуты полки с шедеврами.

Однажды Юрий Лотман (чей блестящий этюд о Параджанове поразил самого кинорежиссера) сказал, что история литературы – это не история единственного шедевра. «Не-шедевры», как бы «периферия» литературы – это столь же специфическое, сколь и необходимое эстетическое обеспечение ее блестящего «центра»[2].

Фильмы Параджанова 1954–1964 годов – это именно «не-шедевры», которые, с одной стороны, сегодня понятны только в контексте последующего творческого торжества режиссера, а с другой – в них в самой наивной, еще совершенно загадочной, форме уже была апробирована художественная стратегия его творчества. А злободневно-оценочное к ним отношение как к полным режиссерским провалам – есть только точка зрения, но никак не попытка исследования эстетико-морфологической структуры великого параджановского кинематографа.

Кинематограф этот, особенно в завершающем, кавказском его цикле (трилогии, состоящей из фильмов «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб»), с поразительной – скажем так, «реликтовой» – энергией воссоздает, по-видимому, совершенно органически пережитую там режиссером во множестве и «личных», и «окрестных» мизансцен древнюю дуалистическую (в самом широком значении) стратегию «парсизма» – ирано-закавказское деление мира, распавшегося в своем становлении на «свет» и «тьму». «Тьму» «вещества», самой материи, и – «свет» конфликтующего с ней Абсолюта. Конфликт этот – тектоническая первооснова культуры и закавказского, и собственно иранского регионов, запрятанная во все ее глубины и «надстройки», во всю ее «семиотику», но в *христианском* Закавказье к тому же приобретающая совершенно неожиданный, крайне парадоксальный облик. Материя здесь, вслед за центральным событием христианской метафизики, пре-

одолевающей «физику» смерти, непрестанно устремляется к светлому Полюсу Мира. И сама по себе, и в сопровождении человека[3].

Кинематограф Параджанова с удивительной чуткостью, отчетливостью и последовательностью воспроизводит это нескончаемое ирано-закавказское борение «света» и «тьмы» и, вслед за тем, нескончаемые усилия, совершаемые материей на пути к спасению[4].

Путь этот необходимо и единственно проходит-пролегает через ритуал, обряд, то или иное архаическое действо – главную величину параджановского кино, его совершенно сквозной эстетический и мировоззренческий инвариант, ведущую, в терминах Пазолини, «кинему»[5].

Это кино, уже в эпоху своего цветения, воспроизводит множество обрядов – либо в режиме самой корректной «экранной этнологии», самой добросовестной, едва ли не этнографической, фиксации того или иного ритуала, либо в направлении совершенно «авторской», самой фантастической и безудержной «личной» мифологии, интуитивно-гениально угадывающей собственно мифологию – в самом верном направлении всех ее стратегий.

Параджанов-режиссер – закавказский кино-Вергилий истории, живой и якобы мертвой, «Вергилий», ведущий-возвращающий ее через все круги ада ее давнишнего, метафизического падения – к ее светлому Истоку. Через ритуал, обряд, соответствующее древнее рабство – этнографически ли реальное, или созданное режиссерской фантазией, которая «древностью» (в пушкинском понимании) настолько напитана, что вопрос о реально-этнографическом или условном характере того ритуала приобретает абстрактный академический характер, как бы «снимается».

Поразившее весь мир, совершенно уникальное рукотворное искусство режиссера превращать любую его материальную щепотку-багатель именно в искусство, сообщать ей хотя бы искорку ослепительной «имматериальности» – абсолютный алгоритм всей параджановской режиссуры.

«Цвет граната» («Саят-Нова», 1969) – гениальное *койне* (то есть обобщенный язык, праязык) всей зороастрийской культуры, тоскующей о некогда падшей материи, и закавказской «традиции», эту материю спасающей.

«Легенда о Сурамской крепости» (1984) – продолжение той же ритуальной суммы, с резко подчеркнутыми и очерченными экскурсами героя в ирано-исламский мир, сюжет со «смертью» живой человеческой материи – и с преодолением той смерти.

«Ашик-Кериб» («Турецкая сказка», 1988) – это уникальный внутренний лермонтовский спор с Демоном, *единственное* лермонтовское произведение, в котором Бог убедительно побеждает своего Оппонента. В фильме Параджанова после сюжетного, совершенно адекватного исчерпания этого конфликта спор самым характерным образом заканчивается кадром – визуальным (и не только) посвящением «святой памяти Андрея Тарковского». Этому величайшему христианскому, по словам проницательнейшего некролога о нем в «Ле Монд», русскому «режиссеру-мистику».

Таково закавказское «акмэ» параджановского кинематографа.

Но возвратимся к 1950-м, к его более чем скромному украинскому началу.

«Андриеш»: 1954 год, режиссеры Сергей Параджанов и Яков Базелян, сценаристы Емилиан Буков и Григорий Колтунов, операторы Вадим Верещак и Сурен Шахбазян.

Очаровательная сказка в стихах молдавского, вполне соцреалистического в своих «внефольклорных» проявлениях, поэта Емилиана Букова, положенная в основу сценария. Мальчик-пастух Андриеш, воплощение «света», вступает в бытийственное состязание с Демоном – «Черным Вихрем», презирающим все живое. Балет, пантомима, весьма условный – квазибалканский – «обряд», совершенно условные время и пространство каждого кадра – вот вехи и средства этого состязания. (Кажется, в этом фильме – единственная нереалистическая роль

молодой в то время Любови Соколовой.) «Андриеш» – дебют выдающегося оператора Сурена Шахбазяна, впоследствии снявшего «Цвет граната».

Буковская «сказка» странным образом пребывает в эстетическом поле румынского литературного антагониста ее автора. Великий поэт Лучиан Блага – создатель так называемого «румынского априоризма», «миоритического пространства», вполне проясняющих структуру той «сказки», превосходно воссоздающей балкано-христианскую языческую дихотомию «света» и «тьмы», восходящую по некоторым (самым авторитетным) исследованиям к своей ирано-зороастрийско-маздейско-манихейско-гностической азиатской прародине[6].

То, что молодой режиссерский глаз остановился именно на этом сюжете, «шевелящемся» в основополагающих глубинах параджановской судьбы, – поразительно. Включая шахбазяновский дебют.

«Андриеш» – столь же элементарное, сколь и удивительное балкано-молдавское жанровое предвестие «Теней забытых предков», совершающих уже как бы «немыслимо-космическую», художественную (в юнгианских терминах) возгонку того параджановского дебюта. Образ молдавского пастуха вполне преломился в образе мальчика-гуцула, а затем – в трагически возмужавшем герое Ивана Миколайчука. Молдавско-подкарпатский «Черный Вихорь» превратился в гениальное его продолжение – карпатского демона-«мольфара» Юрка, которого характерно сыграл актер «оттуда» (Спартак Багашвили).

Повесть Михаила Коцюбинского «Тени забытых предков» (1912) – пожалуй, самое неожиданное, а историко-литературно – самое ожидаемое преломление традиционного украинского литературного народничества в квазиэтнографическое пространство предельно драматической встречи «личного» и «народного», индивидуальной рефлексии и мифологии. А также мифологической же встречи «света» и «тьмы» (повесть воспроизводит поразительную гуцульскую космогоническую фабулу о состязании Бога и Аридника – то есть Иранского Аримана! –

при этом гуцул-рассказчик подчеркивает их совершенно «зороастрийское» диалектическое сопряжение: «...Бог все знав на світі, лише нічого не вмів зробити. А Арідник мав силу до всього...»[7].

Миколу, рассказывающего в повести эту «этиологическую» сказку, режиссер в фильме превратил в немого героя Леонида Енгибарова, показывающего сходный сюжет.

Могущественный дихотомический инстинкт режиссера, созерцающего расколотый надвое мир, уже в свою очередь обращает внимание на антропонимическую (именную) оппозицию самой повести Коцюбинского, странно не замеченную его исследователями: любовная пара, претерпевающая катастрофу разъединения, носит как бы «противо»-фамилии (он – «Палійчук» – «лес», «поверхность», «верх»; она – «Гуменюк», т. е. «рудни», «пещеры», то, что «внизу»).

Удивительно, что тема Марии-Марички в фильме, тема ее жертвы-гибели, сопряженной в незабываемом кадре героини с ягненком на руках, совершенно возвращается в указанное «миоритическое пространство» упомянутого Лучиана Благи, стремившегося закрепить в современном эстетическом сознании, в общем, весьма сходный сюжет.

Вообще «Андриеш» – это вовсе не «примитивный» дебют, а алгоритм-«примитив», предсказывающий внутри себя состав грядущего в истории киношедевра.

Самые активные усилия режиссера к созданию после «Теней...» фильма по еще одному рассказу Коцюбинского, «Intermezzo», – столь же гениально-инстинктивны: само название рассказа уже этимологически сопрягает подчеркнуто личную рефлексию героя со страшной «материей» и общечеловеческого, и «национально-классового» горя. Название указует и на бегство героя от той «материи», и – затем – на его столь же трагическое приближение к горю.

Даже географически «Андриеш» пред-замыкает географию параджановского феномена, «возвращающегося»

здесь через Балканы к сопредельным Карпатам – своему «средневосточному» истоку.

Последующие фильмы Параджанова – «Первый парень» (1958–1959), «Украинская рапсодия» (1960–1961), «Цветок на камне» (1962) – принадлежат к наиболее «отрицательным неизвестным» величинам в его творчестве. Появившиеся в самом разгаре тотального художественного кризиса украинского кино – кризиса, эмблематическим воплощением которого предстала прежде всего тогдашняя продукция Киевской киностудии имени Александра Довженко, – эти фильмы ни в ту пору, ни впоследствии не вызвали ни малейшего интереса, будучи всецело отождествленными и в зрительском, и в профессиональном сознании с этим явлением.

Сегодня украинское кино конца 1950-х – начала 1960-х предстает как запоздалое производное от общего кризиса советского тоталитарного кино, как некая провинциальная инерция последнего. В «центре» стремительно нарастали тенденции, которые вскоре привели к разрушению наиболее элементарных моделей тоталитарной кинопоэтики, в то время как украинско-советская периферия еще вполне находилась в ее едва ли не беспросветном плену.

Внешне по своей «социологической» семантике «Первый парень», «Украинская рапсодия» и «Цветок на камне» – законченные лубки (соответственно «колхозный», «интеллигентский» и «пролетарский»), вполне разделяющие все уже неизлечимые дефекты той исторически исчерпанной модели, лубки, сливающиеся с массовой украинской кинопродукцией тех лет. Вроде бы и сам режиссер этого не отрицал.

Но у всех этих фильмов есть одно весьма характерное свойство: в них нет ни малейшей эстетической взятки бытовому реализму, какому-либо бытовому правдоподобию, к которому столь энергично устремился основной поток тогдашней советской кинопродукции – как вполне конъюнктурной, так и обладавшей уже первыми «авторскими» проблесками. Параджановские же фильмы, пожалуй, даже вызывающе «неправдоподобны» – и по сюжету,

и по его именно вызывающе «нереалистическим» решениям. В высшей степени условный «колхоз» в «Первом парне», самая условная советско-интеллигентская судьба в «Украинской рапсодии», и, наконец, столь же условный «шахтерский городок» в «Цветке на камне». В ту пору такая условность казалась уже вполне архаичной инерцией предшествовавшей советской киномифологии, продолжением специфической «пырьевской» кинолжи, уже даже официально отвергнутой.

Но уж слишком в этих фильмах заметно желание режиссера совершенно дистанцироваться от первых всплесков советского «кинореализма»! Они, при всей своей «социологической» проблематике, так же условны, как и «Андриеш». Украинско-советские поселяне, артисты и рабочие, здесь не слишком отличаются по своей «конвенциональности» от балкано-молдавских фольклорных персонажей. Режиссер в режиме самого вопиющего несоответствия «реальности» здесь совершенно склоняется к «идиллии», к тому или иному – по возможности – внесоветскому ритуалу.

«Первый парень» бесконечно переполнен именно идиллическими украинскими кинопейзажами, режиссер там постоянно любуется наивными крестьянскими интерьерами и костюмами, сосредоточен не столько на «трудовых подвигах», сколько на обрядах – флирта, спорта, «парубоцких» состязаний, а в конце и вовсе приступает к воссозданию украинского свадебного ритуала...

«Украинская рапсодия», рассказывая об артистической карьере героини, даже самое историю Великой Отечественной представляет в некоем торжественно-концертном, бесконечно условном исполнении («огонь» этой войны прежде всего полыхает... в крышке роскошного рояля, на котором играет советский боец). Концертный обряд здесь становится самым важным звеном-инвариантом сюжета (даже судьба советского военнопленного представлена, главным образом, с помощью исполнения его спасителем, немецким церковным органистом, произведений Баха!).

«Цветок на камне» злободневно, в духе атеистического спазма начала 1960-х, обличающий сектанство, вдруг самым заинтересованным образом начинает подсматривать за странными обрядами последнего – прямо через замочную скважину, замечательно кашетирующую экран.

Таким образом, все эти параджановские фильмы по базовому режиссерскому инстинкту совершенно избегают «правдоподобия», в ту пору просто гипнотизировавшего «оттепельное» кино, мучительно, сквозь цензурно-редакторские рогатки, пробивавшееся к некоему отечественному варианту неореализма.

Названные фильмы Параджанова столь же мучительно пробиваются в совершенно ином эстетическом направлении, в сторону того или иного обряда и самой материи, в тот обряд вовлеченной. Подчас – материи вовсе не в философском значении! В «Первом парне» продавец сельпо, флиртуя с колхозной поселянкой, раскладывает перед ней все свои товары, всю мануфактуру, в том сельпо наличествующую, совершенно предваряя «фактурные» парады в позднейших картинах режиссера!

Возможно также, что «ранний» Параджанов в своей якобы «конъюнктурной» трилогии 1958–1962 гг. инстинктивно натолкнулся на то, что впоследствии, во второй половине 1960-х, стало грандиозной внутренней драмой проекта «Киевские фрески», драмой, заслоненной затем чисто цензурной, трагически-внешней судьбой самого проекта, погубленного катастрофическим концом киевской «оттепели». В «Киевских фресках», как они представлялись-мечтались режиссеру, сегодня явственно ощутимо самое резкое противоречие между мифологически-ритуальными образами, являвшимися художнику, и сокрушительной фактурной нищетой реального советского города, в котором должно было протекать действие этого фильма. «Ранний» же кинематограф Параджанова разбился именно о разительное несоответствие реального советского материала, необходимо-событийно положенного в его фабульную

основу, и могучего режиссерского инстинкта, уже тогда влекомого к обряду и к самой вещности этого обряда.

Нужно было искать иной материал. Иную культуру. Иной век.

Так режиссерский глаз и остановился на гуцульской вселенной – в самых поздних и самых последних ее всплесках.

И внезапно все усилия, все художественные интенции, столь фрагментарно и вполне хаотически-бессистемно переполнявшие предшествующие фильмы режиссера, – сомкнулись в некоей неистовой диалектической целостности, эстетически совершеннейшем их синтезе.

Так и возник первый великий фильм режиссера – «Тени забытых предков», *последний* фильм в «пенталогии», начавшейся с «Андриеша».

«Мы, дети тюрьмы», – писал Томас Манн о Третьей империи в романе «Доктор Фаустус». В тюремных условиях 1950 – начала 1960-х Параджанов, заключенный (как и все современники) в самые тесные камеры-конвенции тоталитарной псевдокультуры, ухитрялся исподволь превращать ее материал в своей тюремной кинолаборатории – в собственно культуру. Увы, словно трагически предвосхищая свои позднейшие, уже собственно тюремные, рукотворные усилия, когда самое простейшую материю того ада он превращал в искусство.

Но великий художник (может быть, как никто в этом веке) изведал другую, еще более страшную тюрьму, на которую указали великие средневосточные мировоззрения – от маздеизма до гностиков. Тюрьму самой материи. И необходимость ее преодоления. Хотя бы средствами искусства, возвращающего ту материю к ее подлинно сияющим высотам истока[8].

— Параджанов, – говаривал своему студенту его учитель Игорь Савченко, – ты умрешь бутафором.

А потом задумчиво добавил:

— Или церемониймейстером[9].

Параджанов – величайший церемониймейстер материи в обряде *того* ее возвращения.

И первые его соответствующие художественные жесты уже проступают в первых его фильмах, составляющих именно пенталогию, гениально завершающуюся «Тенями забытых предков». Украинскую пенталогию режиссера, предваряющую его кавказскую трилогию.

[1]Исключение, пожалуй, составляет киевский литературовед М. С. Петровский, являющийся также соавтором ряда киноведческих работ (см. его очень интересные микромонографии, собранные в книге «Музика екрана», выпущенной в 1967 г. в Киеве издательством «Музична Україна»). Петровский – автор первой в мире рецензии на фильм («Тени забытых предков»), по некоторым обстоятельствам появившейся задолго до премьеры) этого фильма (см.: Петровский М. Гуцульская поэма // Учительская газета. 1965. 7 января. С. 4). В день этой премьеры, эмблематически завершившей украинскую «оттепель», Петровский, к удовольствию режиссера, указал на то, что художественная родословная некоторых кадров «Теней...» восходит к «Украинской рапсодии».

[2]См. также чрезвычайно проницательные замечания о поэтике Параджанова в кн.: Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра. 1994. Вчера все поезда были? С. 126, 141.

[3]См. замечательный археологический материал к теме в кн.: Денике Б. П. Искусство Востока. Казань. 1923; Орбели И. А. Искусство в Армении и на Кавказе в эпоху Сельджукидов. М.-Л. 1935; Орбели И.А., Тревер К. В. Сасанидский металл. М.-Л. 1935. В этих исследованиях один «недостаток»: их авторы, по понятным причинам, не видели параджановскую «закавказскую» трилогию.

[4]См. проницательные замечания А. М. Орлова об армянском анимационном фильме «Толкование снов» (1988, реж. Людмила Саакянц), как бы продолжающем – мировоззренчески и эстетически – «Цвет граната». Вряд ли случайно такой фильм появился именно в Армении, которая гораздо ближе к истокам христианства, к религиозно-метафизическим идеям Византии и Сирии, чем, скажем, Россия (Орлов А. М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М.: Импэто. 1995. С. 265).

[5]О сопряжении ритуала и «кинемы», а также «живой синтагмы» (основных единиц киноречи, по Пазолини), см.: Иванов Вяч. О структурном подходе к языку кино. Искусство кино. 1973. № 11. С. 97–98.

[6]Проблема, фольклорно-литературный аспект, которой фундаментально освещен в цикле работ академика А. Н. Веселовского.

[7]Коцюбинський Михайло. Твори в трьох томах. Т. 3. Київ.: Дніпро. 1979. С. 157.

[8]См., например, мою статью «41/2, або Пам'яті Сергія Параджанова» (Сучасність. 1993. № 1. С. 140–143).

[9]Высказывание И. А. Савченко приведено по книге воспоминаний В. В. Катаняна «Прикосновение к идолам» (М.: Захаров» – «Вагриус. 1997. С. 220).

Печ. по: *Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 231–237.*

Владимир Турбин

Мир, открытый заново

Заметки о фильме «Тени забытых предков»

Неизбежность странного мира – мы все знаем, что так говорят о проблемах и перспективах современной физики. О вторжении разума в нечто, находящееся за пределами видимого и представимого, и о странностях, с которыми сталкиваются люди на этом пути: жизнь полна странностей, и тут уж ничего не поделаешь. Но мир странен, мир загадочен не только тогда, когда перед нами отверзаются врата, ведущие к законам движения элементарных частиц или к тайнам передачи наследственной информации; странное – всюду, странное окружает нас, оно одухотворяет своим присутствием повседневность; и до тех пор, пока мы способны сознавать необычность окружающего, бытие не может утратить в наших глазах ни своей притягательной силы, ни своего обаяния.

«Тени забытых предков» – фильм о странном. С первых же кадров камера начинает вести себя необычно: то она летит, устремляясь на землю сверху вниз, пикируя, в полете своем запечатлевая кроны и стволы пихт, снег и распростертого, придавленного к земле лесоруба; то, вторгаясь в сознание, в мысль умирающего, убитого ударом топора бедняка-крестьянина, она заливает экран пламенным, ало-багровым светом, и алое цветовое пятно постепенно превращается в ясно очерченный силуэт каких-то красных коней, плавно несущихся по полотну; то, наконец, она тревожно, словно влетевшая в комнату птица, мечется по убогой деревенской корчме, будто предчувствуя беду, подстерегающую героя. Камера зву-

чит музыкой. Нервно выкрикивает или доверчиво шепчет нам слова, грубоватые и в то же время полные нежности и тревоги за судьбу человека, слова гуцульского говора – признания в любви, искренние или равнодушно заученные причитания, сетования, волшебные заговоры и заклинания. Звезды и горные провалы, легенды и липкие деревенские сплетни, рождение и смерть человека – камера как бы рвется к тому, чтобы понять и запечатлеть весь мир и сделать так, чтобы мы, как бы ни было нам иной раз тяжело следить за происходящим, порадовались или, по крайней мере, удивились бы миру. Самому обыкновенному удивились бы: горам, земле, пастбищам, речкам, труду человеческому. Огню в пастушеском шалаше. И любви, ибо новая работа украинских кинематографистов – это легенда о любви. Легенда, в основу которой положена удивительная повесть классика украинской литературы Михаила Коцюбинского, повесть «Тени забытых предков» – о вековечной вражде двух крестьянских родов и о том, как Иван и Маричка, украинские Ромео и Джульетта, перешагнули через родовые распри и бросили вызов обычаю и традиции, жестоко поплатившись за дерзостную естественность своего поведения.

Ромео и Джульетта. Иван и Маричка. Шекспир? Да, в повести Михаила Коцюбинского многое от Шекспира. Но уж никак не подражание Шекспиру и не наивное продолжение его написал в десятых годах нашего столетия Коцюбинский. Он спорил. Не с Шекспиром, конечно, а с приглаженным, напомаженным и благообразным вариантом трактовки Шекспира. С Шекспиром стерилизованным. С театром, отнимавшим у Шекспира его первозданную угловатость и грубость, его мудрое стремление сочетать высочайшего полета мысль с буффонадой, с шутками, с пародией и с балагурством. И постановщики фильма поняли это. Поняли все – и режиссер Сергей Параджанов, и художник Георгий Якутович, и артисты Иван Миколайчук и Лариса Кадочникова. Но в то же время фильм наряден так, как нарядна и многоцветна сама жизнь.

Но, оставаясь нарядным, запечатлевая красоту гуцульского праздника, ярмарки, святочных шествий и тризн, фильм в то же время в чем-то груб. Мудро груб. Груб, как груба речь крестьянина. И трагические ситуации перебиваются в нем и фарсом, и площадной шуткой. Камера в «Тенях» бывает и строга, и деликатна; но она никогда не бывает ханжески чистенькой, она может остановиться на грязной рубахе, которую стирает в ручье опустившийся, одичавший после смерти Марички Иван, на безобразном лице полусумасшедшей бабы, деревенской колдуньи. Камера говорит и о том, что у нас, людей, есть не только душа, но и грешное тело, и сцены трех омовений Ивана: юноши в горном озерце, перед свадьбой, потом, наконец, перед положением во гроб; или проход нагой женщины через пойму реки в утреннем тумане – это сильнейшие сцены фильма. Нетрудно предположить скептические ахи и охи. Будет, может, и гогот какого-нибудь подвыпившего лоботряса в задних рядах: «Гы-гы, чего показывают!». Но правда есть правда, искусство есть искусство, и начни оно робеть перед ржаньем двух-трех болванов, в развитии своем оно ушло бы не очень далеко. Камера верит в нашу чистоту. Она не боится нас. И она просит о том, чтобы мы тоже верили ей и не шарахались от суровой правды воссозданных ею легенд.

Мир, открывающийся нашему взору в «Тенях забытых предков», необычен, но от кадра к кадру растет всепобеждающее чувство правды, естественности происходящего на экране. И пронизывающее фильм чувство естественности резко отграничивает его от натужной изысканности, от монтажных судорог модернистского кино, в то же время придавая ему характер последовательной художественной новизны, делая его несомненной кинематографической новостью и позволяя говорить о нем как о вещи по-настоящему современной. Современной, хотя действие фильма происходит давным-давно, и авторы его поступили опрометчиво, в одном из эпизодов своей картины ни с того ни с сего прилепив на стене деревенской корчмы... портрет австрийского императора

Франца-Иосифа: мол, это все было при нем. В повести Коцюбинского ничего подобного нет, и время, в течение которого развертываются охваченные ею события, можно обозначить лишь в самых неопределенных выражениях: «когда-то», «некогда», «давным-давно»...

Давным-давно полюбили друг друга Иван и Маричка. Маричка погибла, когда она, решив идти к Ивану, сорвалась в горную пропасть. Иван ушел в себя. Он одичал, опустился. Потом он попытался спасти себя, забыться поддельной, ненастоящей любовью – новой любовью. Но призрак Марички приходил к нему под окно, и забыться было невозможно. Иван погиб так же, как когда-то погиб его отец: в стычке, в драке; и когда он покидал мир, вереница причудливых видений пронеслась перед его глазами. Справляют тризну, и восемь мальчиков смотрят в окошко хаты, где эту тризну справляют; фильм кончается тем, что камера разглядывает их лица – лица маленьких односельчан Ивана, наследников его борьбы и его подвига. Мальчики улыбаются. Да, все это было давно. Когда-то.

А фильм современен. И современен он, наверное, не только потому, что это фильм о любви, которая всегда была и будет современна. Фильм полемичен. Насквозь полемичен. Полемичен с первого и до последнего кадра.

Не говорю уже о том, что он полемичен по отношению к ханжеству и унылому целомудрию – это ясно. Но дело обстоит сложнее. Он полемичен по отношению ко всему одностороннему, ко всему неестественному. Он, например, несомненно, полемичен по отношению к скудости, к искусственной рационалистичности технократического мышления, возводящего культ современных знаний в степень некоего языческого верования – этому язычеству XX столетия он противопоставляет веселый хаос красок, буйство страстей, переливающиеся через край чувства. Он полемичен по отношению к псевдореалистическому, натуралистическому правдоподобию, которому он противопоставляет свой странный, романтический мир. Он агитационен, несомненно. При всей своей сложнейшей

художественности, при всей утонченности – агитационен.

Как бы странно и, на первый взгляд, необъяснимо ни вела себя камера в «Тенях забытых предков», в ее кажущихся причудах есть строго определенная логика: она ведет нас к тому, чтобы мы увидели, уловили некую первооснову всего, что окружает нас – страстей, событий или, наконец, обычных вещей. Вещи в фильме постоянно возникают, рождаются на наших глазах, рождаются каждый раз впервые и заново. Когда, например, карпатские пастухи, придя на летнее пастбище, добывают огонь так, как добывали его предки, какие-нибудь первобытные люди, – трением дерева о дерево, потому что только такой огонь, по их убеждению, может быть действен и могуществен. И в эпизоде с огнем, по-моему, ключ к пониманию сложности и современности и повести Михаила Коцюбинского, и фильма Сергея Параджанова: все происходящее в мире опирается на вековечные традиции, но в то же время каждый из нас, вступив в жизнь, призван наново, по-своему, неповторимо переживать то, что уже было пережито другими.

Добывать огонь первобытным способом – не прихоть, не суеверие и не причуда, а акт, дисциплинирующий человека и постоянно напоминающий ему о том, что призвание его – творить, созидать, не полагаясь на устойчивую премудрость готовых решений, сложившихся обычаев и апробированных рецептов. Сила любви Ивана и Марички – в том, что они любят друг друга так, как, должно быть, любили друг друга легендарные Адам и Ева: без оглядки на педанта-бога, всецело отдавшись зову природы (идиллические сцены первых частей фильма откровенно пародируют библейский рай; нагие юноша и девушка на фоне буйно расцветающей природы – точно ожившие фрески какого-нибудь средневекового живописца). Их любовь сродни огню, который добывают из двух деревяшек пастухи в горах. Неземной огонь. А женитьба Ивана – огонь, который не может принести счастья. В ней нет борьбы, преодоления родовых пред-

рассудков. Нет творчества. В этой любви нет ничего необычного, странного, и она мертва.

Да, «Тени» – фильм агитационный. И он – за то, чтобы мы ни на минуту не гасили в себе веселое и мудрое любопытство к жизни.

За то, чтобы мы не боялись ее сложностей. Ее странностей. Ее необычности. За то, чтобы мы понимали закономерную необходимость, неизбежность этих странностей. И не прятались от них, а учились их постигать и разгадывать.

Сложный это фильм – «Тени забытых предков». Смотреть его будет трудно, так же, как трудно бывает слушать сложную и непривычную музыку. Его, быть может, надо посмотреть не один раз. Наблюдая. Сравнивая. Думая.

Печ. по: *Комсомольская правда. 1964. 27 декабря. С. 4.*

Лев Аннинский

Три звена

[…] «Тени забытых предков» – одно из самых поразительных и труднообъяснимых произведений нашего кино середины 60-х годов. Его на Киевской студии поставил армянский режиссер Сергей Параджанов по мотивам повести украинского классика Михаила Коцюбинского. Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой… и – неотразимое воздействие на зрителей! Неотразимое и, повторяю, труднообъяснимое.

Попытаемся, однако, понять нравственный секрет этой ленты. И начнем с повести Коцюбинского, которая тоже ведь казалась странной его современникам. Во всяком случае, она так и осталась стоять особняком в творчестве великого украинца – этот полусказ-полуочерк, за который когда-то окрестили Коцюбинского даже импрессионистом. Казалось странным, что этот критический реалист и социальный борец до мозга костей, этот, по выражению критика В. Турбина, «последний в Российской империи революционный демократ», вдруг перед смертью переложил гуцульскую сказку, с поэтическими видениями, с чертями, мавками и колядками. Может быть, В. Турбин прав, считая, что отшатнулся Коцюбинский в это простодушное добро, когда застучал и запыхтел по южным степям тупой, безликий паровоз, вестник массового и безжалостного буржуазного прогресса, – тогда под стальными доспехами революционного демократа дрогнуло крестьянское сердце, и оглянулся он на простодушные дебри, и возникло в его сознании гипотетическое первозданное бытие, очищенное от надвигающей-

ся мертвенной буржуазности. В повести Коцюбинского был романтический фермент, идущий немного от Гоголя, возможно, от Леси и наверняка от Горького, с которым Коцюбинский подружился в Италии, – из-под пера автора «Fata morgana» вышло на сей раз произведение, рисующее мир нерасчлененный, естественный и цельный в своей природной дикости. Сверху – пастбище небесное, где пасутся звезды, снизу – пастбище земное, где пасутся овцы, а между двумя этими пастбищами, как малое неразличимое пятнышко, – пастух. Он рождается здесь и умирает здесь, он неотделим от этих овец и гор, от бесхитростного ритуала, от свадеб, похорон и праздников; он живет естественно, как звереныш, и не знает ни стыда, ни того, что такое любовь – он проживает так всю жизнь и умирает безропотно, потому что смерть для него – нечто вроде мудрой природной необходимости. Самый бог, в которого он по традиции верит, похож у Коцюбинского на пастуха, он ходит босиком и навещает овец... а точнее: бог для него – солнце, освещающее всю его жизнь, не ведающую ни начала, ни конца, ни трагедии, ни судьбы, ни личности. Я так подробно останавливаюсь на повести М. Коцюбинского, чтобы четче представить себе, что именно внес, добавил в нее, что развил в ней С. Параджанов. Главное вот что: у М. Коцюбинского изображен мир первобытно-цельный, доличностный. Это ощущение в повести не нарушено нигде. Как целое, она противостоит буржуазной действительности, но это противопоставление не введено в структуру повести: в ней нет соотнесения патриархального прошлого с бесчеловечным настоящим – просто это уход: от безличной буржуазной цивилизации – в доличностную патриархальную древность.

У Коцюбинского нет проблематики личности. Ее за Коцюбинского стали додумывать критики позже, когда они перечитали эту старую сказку под впечатлением от фильма Параджанова. И вот критик В. Турбин в журнале «Молодая гвардия» дает повести украинского классика характеристику, достойную пристального внимания.

Вдумайтесь: В. Турбин называет пастуха-гуцула загадочным чудаком, странником, который своей полной естественностью... хочет удивить окружающих. Увы! Нельзя «удивить» естественностью тех, кто и так не знает ничего другого. В том-то и дело, что у Коцюбинского естественность героя вообще не знает иной точки отсчета и нигде не выпадает из первобытного нравственного цикла – не выпадает даже в драматичной истории любви: этот парень не знает, что такое любовь, и он хранит верность погибшей Маричке не потому, что любит в ней ушедшую индивидуальность, «ту, а не другую», а потому, что с ней ему лучше, чем с женой Палагной; точно так же, как Палагна изменяет ему со знахарем не по развратности, а потому, что знахарь – сильней и здоровей, а раз он лучше, то это естественно. Индивидуальная любовь еще не поселилась в их отношениях – эти отношения натуральны и жестоки, в них царят количественные характеристики: прав тот, кто лучше, сильней... и всегда можно эту заменить другой, лучшей. Личностный аспект у Коцюбинского почти не проступает сквозь патриархальную естественность быта; кстати, для того, чтобы естественность назвала себя самим этим словом, да еще начала, как сказал В. Турбин, дивиться сама себе, надобно, чтобы точкой отсчета стала известная изощренность: для того, чтобы элементарность сделалась «праистиной», нужно вернуться к ней из сфер утонченнейшей культуры. Когда современный критик называет первозданного гуцула «чудаком» и «гением», не сумевшим выявить себя среди овечьих стад, – то это типичное опрокидывание на первобытность позднейших этических систем – гений-то все-таки понятие нового времени. Мне кажется, подобное истолкование повести М. Коцюбинского несколько насильственно. А секрет в том, что оно вызвано вовсе не повестью Коцюбинского! А вызвано это «личностное» толкование фильмом С. Параджанова. И неспроста.

Вот теперь обратимся к фильму. Сергей Параджанов снимает свой фильм отнюдь не обобщенно-сказочно, не так, как надо было бы снять сквозь дымку легенду или

сказку. Он снимает его как крупное, изнутри увиденное, раздирающее душу личное бытие единственного человека, к которому прикована мысль художника. Именно данного, этого, а не «любого из...». С остротой зрения, выдающей неофита, Параджанов на длинных планах снимает этнографические сцены: крещение, молитву, свадьбу, похороны. Но вы видите все это не извне (этнографически), а изнутри – психологически; ваше сознание затоплено тревожными криками трембиты, жутковатым жужжанием дрымбы, странными голосами, всплывающими и исчезающими в этом нездешнем, почти магическом круговращении плоти, красок, объемов, лиц, пейзажей. Уникальна утварь, неповторим узор одежды, единственно и незаменимо само существование.

И, наконец, это странное, погруженное в глубь души кинодействие взрывается фантастическими всплесками психологических метафор. Драка гуцулов – удар топора – и вдруг красная капля заполняет экран, и поплыли кровавые пятна, как сказочные кони, в гаснущем сознании убитого Иванова отца. Первое мгновение этот прием кажется неорганичным – но вдруг он потрясает вас, словно окунулись вы в самую душу гибнущего человека...

Жизнь и смерть сюжетно сближены у Параджанова (как сближены они и у Коцюбинского); похороны похожи на свадьбу, и веселые ребятишки в финале спокойно глядят через окно на лежащего в гробу Ивана. Жизнь естественно восполняется! Но вся система образных средств Параджанова, погружающая нас в глубины личного существования, приходит в противоречие с безмятежно-первобытной, языческой, безлично-восполняющейся мудростью натуры.

Вспомните, как гаснут краски в глазах Ивана, когда он узнает о гибели Марички. И как еще раз гаснут и окрашиваются в кровавый, темный, смертельный цвет, когда по корчме гонится за Иваном знахарь с топором. Это страшное место: Иван бежит, но как его движения замедленны, он уже внутренне умер; стены корчмы, столы, гости – все стало вишнево-красным, и душа уже сжалась в

ужасе смерти... Нет, эта смерть – не мудрый переход к покою. Это обрыв судьбы, конец, трагедия – это пресечение личного бытия. И то, что в предсмертном видении возвращается Иван к Маричке, той давно погибшей девочке, и, схватив его мертвой рукой, она ведет Ивана сквозь кроваво-красные кусты – это финал не безмятежно-природного существования, а личной, единственной любви, той самой любви, для которой не важно «лучше» или «хуже», а важно лишь: «эта», а не «другая».

Сергей Параджанов – «язычник» только по видимости, и детская первозданность его героев – скорее точка отталкиванья. В нашем кино 50-х годов была накоплена своеобразная традиция «взгляда ребенка»: некая элементарность восприятия, возвращающая зрителя к этическим азам и противоположная типологической многосложности Райзмана. «Знаете, а у меня есть сердце!» – кричал Сережа в одноименном фильме. Это шествие детей отразилось и в первой ленте А. Тарковского, в «Катке и скрипке»: безошибочность детского наива, выявленная здесь, и была в дальнейшем испытана на излом в «Ивановом детстве» – но нам интересно другое: «детская тема» несла в себе пафос этической элементарности, своеобразный «языческий наив»: черное – это черное, белое – белое... Здесь душа еще не вступила на путь личной судьбы, здесь все еще просто и ясно: добро есть добро, зло есть зло... Действительно простой путь: решить проблему моральной цельности через отказ от проблемы – просто вернуть человеку доличностный, нерасчлененный, цельный детский мир.

Что же делает С. Параджанов с этой «языческой» концепцией детского наива?

Он ее «размывает», переводит в новый план, отсчитывает от новой исходной точки. Не «опровергает», а именно – перерождает. Сергею Параджанову это самое язычество достается в первозданном и натуральном виде – он действительно снял фильм, совершенно языческий по внешней фактуре: здесь человек живет, как здоровый зверь, это существование цельное, потому что оно – до-

личностное, доморальное. Но взгляд режиссера здесь как раз предполагает, ищет, знает личностное бытие.

Для того, чтобы закончить разговор о «язычестве» и отвести ему его истинное место, процитирую определение, которое в одной из своих работ дает этому понятию С. С. Аверинцев. Этически «язычество» надо оценивать в конкретно-историческом контексте, сопоставляя его с той системой нравственных координат, которая непосредственно пришла ему на смену – с христианской идеей свободного жертвенного акта: «Достаточно сравнить свободную жертву Христа с аналогичным актом любого натуралистического бога-страдальца (Осириса, Аттиса, Таммуза, Диониса и т. п.), чтобы понять разницу между двумя мифологиями: языческий бог со своими «страстями» и воскресением вплетен в безличностный круговорот природы, и сознательный выбор между приятием или неприятием своей участи для него немыслим, в то время как в новозаветном мифе в центре стоит проблема личностного выбора».

Можно сказать, что элемент языческий (то есть безличностный), действительно, определяет художественную структуру повести М. Коцюбинского (хотя у него этот элемент возникает скорее от этнографического, чем от философского интереса). Что же до фильма С. Параджанова, то его «язычеством» вряд ли можно обмануться. Да и вряд ли стал бы этот фильм событием, если бы просто возвращал человека к «круговороту природы»! Этот возврат – иллюзия; не для того человечество вот уже два тысячелетия идет через «проблему личностного выбора», чтобы вернуться к истоку, – в наше время все «языческие» варианты морали есть, в сущности, никакое не решение проблемы человека, а уход от нее, не более чем отрицательная гипотеза.

Вот почему можно сказать, что Сергей Параджанов не подкрепил, а развеял наивную «языческую» гипотезу. Среди первозданной природности у него разверзлась трагедия личной судьбы – разверзлась среди косматых Карпатских гор, среди стад, где, казалось бы, нечего и

ждать «личностного выбора»: однако буколическая естественность воистину взорвалась в фильме гимном человеку, который умер оттого, что любил «эту», а не «ту», хотя «та», может быть, и «лучше»... Знаете, есть такие нравственные точки, где сближаются, встречаются невообразимо далекие края и эпохи. Что современному-то человеку до этой условно-сказочной красоты? А то, что в ней открыт безусловный моральный императив современного человека: быть не «любым», а «этим», «данным», «начавшимся однажды». Быть не сменяемой деталью, а средоточием и решением этической задачи. Если хотите, подлинная мораль противостоит в этом смысле и безличию деловой цивилизации, и доличностной патриархальности, ибо мораль есть – по самому замыслу – решение проблемы личности. «Тени забытых предков» взывали с экрана к личностному моральному сознанию. Импульс адресовался точно по адресу, хотя и требовал расшифровки.

Его расшифровали не все. Но все почувствовали удар тока. Так и прошел по нашим кинотеатрам этот фильм – как странное видение, не вполне понятое, но притягивающее. Кинематографисты увидели в нем серию профессиональных находок и взяли их на вооружение. Посмотрите у С. Бондарчука в четвертой серии «Войны и мира» сцену расстрела поджигателей (расплывающееся кровавое пятно на шее) или смерть Пети Ростова (погасли краски на экране), и вы узнаете взошедшие семена Параджанова. Но смысл параджановской ленты был, конечно, шире профессиональных находок. Причудливость его фильма, в котором трагедия личности проточила себе дорогу сквозь толщу доличностной, первозданной фактуры, еще раз обнажила этическую тему: тему личности, тему целостного человека, осуществляющего себя по внутреннему сознательному моральному выбору.

Из фильма Параджанова можно извлечь разные уроки. Можно плениться внешней фактурой кадра, причудливостью монтажной фразы, необъяснимой мощью цвета, загадочной связью музыки и пластики. Но все дело

в том, что на этом уровне загадочность параджановского опыта – мнимая, и в таком, то есть в чисто профессиональном аспекте, его уроки обычно можно свести к двум-трем прописям:

1. Какая щедрость!

2. Вобрать все краски мира!

3. Пусть все непонятно – мир красок сам за себя ответит!

И т. д.

Профессионально-технологический взгляд на открытие С. Параджанова – самый легкий: при таком подходе человек очень легко исчерпывается. При таком подходе человек и впрямь состоит из тех красок, какие на него обрушиваются извне, эти краски часто «непонятны», и «щедрость» – единственное, чем еще можно объять и объяснить этот поток. Но это не щедрость самой личности – это щедрость, какой человека одаряют извне.

Одним словом, чисто формальный путь усвоения стилистики – это путь к обеднению человека. Я имею в виду не те частные профессиональные находки, которые, будучи взяты мастерами на вооружение, помогают им в их поисках, – я имею в виду фильмы, где внешне усвоенная параджановская стилистика становится программной.

Самый драматичный пример, конечно, – лента Юрия Ильенко «Вечер накануне Ивана Купала» – картина, почти буквально продолжающая «Тени забытых предков». Юрий Ильенко, который был у Параджанова оператором (и оператором блистательным), поставил свою картину абсолютно на тех же приемах, на той же фактуре, даже с той же актрисой в главной роли, что и Параджанов. И что же? Вышла декоративная фантасмагория, милый ералаш красок. Все эти сюрреалистические страсти, лунные видения, сменяемые залихватским буйством цвета, карликовые мельницы, попы, сидящие кукушками на деревьях, все эти зеленые, золотые, фиолетовые и прочие бездны – не более чем коллекция картинок. Иван Драч писал, что фильм Ильенко по духу родствен Иерониму Босху. Не знаю. По-моему, это не Босх, а вышитый гла-

дью черный кот с глазами-пуговками. Во всем этом представлении – прав И. Драч – много «щедрости», много «изобретательности». Но нет того единственного, что нужно, – нет ощущения личностной судьбы. Человек здесь состоит из тех чертей, которыми он себя пугает, из той горилки, которую он пьет, из того солнышка, на котором он греется. Возможно, это и впрямь «язычество». Но тогда я не знаю, чем оно в наш век отличается от средней олеографии. […]

Увы, в нашем кинематографе оказалась подхваченной профессионально-технологическая сторона знаменитой параджановской ленты. Ее эстетика оказалась оторванной от ее этики. И вот эта эстетика дает непредвиденные этические эффекты.

Помните «Бег иноходца», снятый по Чингизу Айтматову Сергеем Урусевским (опять – ставший режиссером оператор, и опять – оператор блистательный), помните радужные, неземные, сказочные пробеги иноходца по волшебной стране снов? Хорошо это или плохо? А никак! Ни хорошо, ни плохо. Вернее – это хорошо в техническом отношении и «никак» в содержательном. Потому что у ленты нет единой нравственной идеи. Есть бледный «проблемный контур». И есть яркая динамика цвета, живущая сама по себе. В результате от этой второй линии фильма возникает действительно яркое, сказочное, праздничное, нежное ощущение некоей нетронутой природы – по впечатлению родственное диснеевскому «Бемби». Эта сказочная идиллия, составляющая для меня, по совести говоря, единственную ценность фильма, никак не связана с тяжеловесной, элементарно сделанной историей о том, как председатель колхоза обидел пастуха, отняв у него коня, и т. д. Вся эта «проблемная линия» влачится тяжким грузом около легкой сказки. А может быть, и слава богу, что она тускла, эта история: так она хоть не задавила радужную идиллию о жеребенке. Но согласитесь, что не для того, наверное, С. Урусевский предпринимал свой фильм, чтобы дать еще один вариант диснеевской картины, и, наверное, его замыслу был не чужд

гуманистический и гражданский пафос Ч. Айтматова! Вышла же – в лучшем случае – прелестная пастушеская идиллия, странным образом вплетенная в заурядный колхозный сюжет. А все – краски: удар сиреневым, удар фиолетовым, лучи сквозь брызги, солнце во весь экран...

Эстетика не безразлична к этике; если эстетика усваивается формально, как самоцель, она все равно дает этический эффект, но – непредсказуемый. А главное – обманул нас всех Сергей Параджанов своим «язычеством»! Нет там никакого «язычества»! Цветная и монтажная пластика Параджанова имела прочнейшее этическое обоснование: она открыла безграничную, неисчерпаемую глубь личностного мира.

Подхвачено как раз то, что может быть «подхвачено»: мнимоязыческая пластика, легко исчерпывающая человека. Но нельзя «подхватить» то, что эту пластику породило, то, что ее позволило открыть, – личностный опыт художника.

Здесь можно только заново открывать. [...]

Печ. по: *Искусство кино. 1971. № 9. С. 134–147.*
Печатается с сокращениями.

Януш Газда

О Параджанове…

«Последний счастливый кинематографист» – так окрестила его некогда французская критика. И хотя для самого Параджанова такая характеристика может показаться несколько саркастической – ведь разное случается счастье в жизни художника – однако в этом определении, возможно, таится основополагающая суть его творчества.

Успев создать в Армении лишь фильм «Цвет граната», он фактически, оставался автором единственного произведения. Но произведения выдающегося – «Тени забытых предков». Гуцульская баллада, воссозданная на экране поэма о человеческой судьбе, сотканная из гуцульских легенд; трагическая повесть, основанная на мотивах украинского народного искусства, – такими словами описывали фильм Параджанова, снятый по повести Михаила Коцюбинского.

Это повесть о судьбе молодого гуцула Иванка, который с детства соприкасался со смертью, повесть о его безграничной любви к прекрасной Маричке, которая утонула, спасая заблудившуюся овечку, о его пронзительном одиночестве и тоске по любимой, о попытке заглушить свою несбывшуюся любовь браком с другой женщиной, Палагной, о его отчаянии и смерти, – превращается в цикл поэтических, бесконечно прекрасных картин-образов. Каждый кадр, каждый кинематографический план захватывает своим богатством и разнообразием, но также и пластическим (художественным) реше-

нием. Сюжетные перипетии являются канвой для произведения поэтически образного, безумной, загнанной в рамки, геометрически четкой композицией.

Статичные планы, в которых живописный пейзаж, обстановка, а также человеческие фигуры замирают, как на живописной картине, – соседствуют с неистовыми движениями камеры, которая превращает действительность в абстрактный танец цветных пятен. Камера танцует в сумасшедшем темпе, падает с дерева, мчится по лесным тропам, страдает от раны вместе с героем, проникает сквозь миражи и туманы. Она, как веер, гироскоп, танцор, юла, кружащаяся в беспамятстве, время от времени замирает – всегда в точно скомпонованном кадре, чтобы дать возможность зрителю полюбоваться красотой пейзажа, обстановкой сельской усадьбы, убранством гуцульской хаты или корчмы.

Когда Сергей Параджанов вместе со своим блестящим оператором Юрием Ильенко снимают сельскую свадьбу, «камера делает долгий проезд с такой скоростью, что мы видим лишь оргию цветов, размытых в тумане, – а потом вдруг останавливается, чтобы на несколько секунд дать нам увидеть, как нечто, принесенное в жертву ценою самых больших усилий – сценки из сельской жизни – и снова двигается дальше в том же неимоверном темпе»[1].

Ритм сменяющихся картин можно сравнить лишь с музыкальным ритмом. Киновремя функционирует здесь как музыкальное время, вплетая очертания ритма, регулярных клаузулы и цезуры. Музыкальной дисциплине подчинен также весь звуковой ряд фильма. Звуки природы, диалоги, окрики героев имеют свою ритмомелодику, смешиваясь с музыкой и народными песнями. Звуковую дорожку фильма «Тени забытых предков» можно слушать как прекрасную музыкальную композицию, а в сочетании с видеорядом проявляется единая, гармоничная целостность – произведение киноискусства как искусство синтетическое, совмещающее в едином порыве музыку, поэзию, живопись, скульптуру и архитектуру. В то же время «Тени забытых предков» являются синтезом

народных традиций, синтезом народного искусства, обычаев и народных обрядов. «Чтобы создать фильм «Тени забытых предков», нужно было углубиться в гуцульские мифы, табу, фетиши, поверья, легенды, историю устную и письменную и во все то, что называют «культурной антропологией»[2]. Параджанов оказался внимательным исследователем фольклора, изучающим истоки культуры не с вершин университетской науки, а через художественный инстинкт, безошибочно определяя, что аутентично, а что вторично. Буйная визуальность, сумасшествие его камеры являются выражением восторга перед красотой мира. Но также и выражением более широкого творческого восприятия. Параджанов чтит фольклор, но одновременно сквозь собственное эстетическое видение, сквозь стремление к абстракции, отстраняется в своем фильме от фольклора, подымаясь к вершинам художественного обобщения.

Однако фильм не является фольклористическим. Это синтез трагически сложившейся человеческой судьбы, глубокой драмы жизни, любви и смерти. Прекрасные народные образы – процессия, ярмарка, свадьба, похороны – не являются лишь поверхностным, отчужденным документированием древних обычаев, давней культуры. Они появляются как ритуальная форма, в которой замыкаются глубокие жизненные общечеловеческие процессы. В обрядах олицетворяются человеческая драма, страсть, радости и страдания жизни. Увлечение обрядами у Параджанова соседствует с желанием постичь человеческую сущность, скрытую в этих обрядах. «Тени забытых предков» являются в то же время его личным философским стимулом в процессе познания человеческого бытия, которое повинуется всеобщим законам и правам природы. В фильме Параджанова так же, как и в народных сказаниях, явственно чувство гармонии, которому подчиняются все проявления экзистенции и чувств человека. Все, как и в природе, имеет свое обусловленное время и место. Есть время рождения, время молодости и зрелости, время любви и свадьбы, время печали и вре-

мя смерти. Ритуал является формой узаконивания этой гармонии. Параджанову удалось почти невозможное: сочетать гармонию с абстракцией и реальностью, ритуал с неистовством, рационализм с мистикой, восхищение красотой мира с фатализмом, реализм с мифологией волшебства.

Сергей Параджанов – поэт. Именно поэтому его называли «счастливый кинематографист», потому что фильм и поэзия, не поэтизация, а настоящая поэзия – сливаются воедино на удивление редко. Счастливый – так как сумел не ставить пределов своей фантазии, которая содержит в себе нечто от фантазий наивного ребенка, играющего в искусство. Счастливый потому, что осмысленно чувствует радость творения, радость создания фильмов и умеет поделиться с нами физическим удовольствием ощущения окружающего мира. Когда мы смотрим «Тени забытых предков», то испытываем удовлетворение, которое получал сам художник в процессе съемок Карпат.

Параджанов предстает перед нами и как неординарный мастер, и как неординарный человек. Это тот тип художника, для которого не существует границ между ежедневной жизнью и искусством. Поэтому, вознамерившись писать об его искусстве, нельзя останавливаться только на его произведениях, нужно обращаться и к его ощущениям и личным воспоминаниям.

Несколько слов нужно сказать о его личности. Параджанов – армянин, родившийся в Грузии. Уже сама его внешность, известная по фотографиям, привлекает наше внимание, говоря о том, что мы имеем дело с явлением необычным и ярким. «Щетинистые усы, плавно переходящие в коротко стриженую бородку, и широкие, кустистые брови, нависающие на глаза, придают его лицу мефистофелевские черты. Смесь, сказали бы мы, коварства и одухотворенности. Образ патриарха, который заставляет вспомнить о византийской фреске, сливается с сатанинским образом»[3].

Признаюсь, когда в Киеве я впервые переступил порог его дома, то был до глубины души взволнован и в то

же время скован и робок. Как если бы я вторгся в иной мир – нереальный, недоступный, таинственный. Хозяин отворил нам дверь со сковородой в руке: «Заходите, раздевайтесь, я жарю сыр», – сказал он. Как в Грузии!

Квартира Параджанова. Две комнатки с кухней в новостройке. Тридцать с чем-то метров. Стена большей комнаты завешана чудесными рисунками на стекле – гуцульскими иконами. Рядом большой, старый портрет Собесского, а под ним портрет Казимира Ягеллончика. На подоконнике – народные статуэтки, деревянные фигурки. На другой стене – украинские иконы, написанные на дереве, а в массивной золоченой раме маленький портрет Ленина. Какая-то сабля, кинжал работы настоящего мастера, гуцульский ковер. В маленькой комнате книги, картины самого Параджанова, среди прочих – портрет его жены, фотография матери. На полках – разные мелочи: старые монеты, янтарь, народные вышивки, грузинская чеканка, резьба по металлу.

Параджанов приглядывается к девушке из Варшавы, которая пришла к нему в украинской блузке с янтарным ожерельем на шее. «Очень хорошо, но попробуем иначе», – говорит он. Вынимает из шкафа оригинальное гуцульское платье. Белое, с удивительно красивой вышивкой ручной работы. К нему – вручную вытканная запаска и длинный, цветной, ручной работы пояс. Именно такой наряд был у Палагны в «Тенях…». «Переоденься», – говорит Параджанов, а позже надевает на девушку ожерелье из старинных монет и нитку красных кораллов. Когда мы будем уходить, девушка получит этот наряд в подарок от Параджанова. В его квартире, в его жестах – когда на простом, деревянном столе расставлял деревянные пиалы с сырами, фруктами, хлебом, когда подавал золоченый кубок Потоцкого с армянским коньяком – чувствовался подлинный культ красивых предметов. Параджанов любит окружать себя ими, любит на них смотреть, делая их своими руками, любит прививать другим уважение к ним и восхищение этими предметами, открывая их красоту.

Декорации, костюмы, реквизит в его фильмах всегда аутентичны. Все предметы и наряды, которые мы видим в «Тенях забытых предков», не были сделаны для фильма, они были куплены или одолжены у гуцулов. Любование предметами лежит в основе искусства Параджанова. Он умеет открыть и показать их красоту, а также их глубинный скрытый смысл, подтвержденный мифом, традицией. Он осознает, что в предметах скрыта не только прекрасная форма, но также история народа, судьба человека, его опыт и мечты, его страдания и радость, его история и драма. Тени предков, которых нельзя забывать.

На вопрос, как ему, армянину, рожденному и воспитанному в Грузии, удалось создать настолько украинский фильм, он ответил:

«А разве для красоты можно установить какие-то границы? Красота есть и остается только красотой. Нужно лишь уметь ее замечать, принимать и превращать в новую красоту. Гуцульская культура несет в себе нечто завораживающее, нечто потрясающее. Я был влюблен в Гуцульщину еще перед тем, как стал жить в Украине. Я часто приезжал сюда. Меня всегда привлекал народный эпос в разных его проявлениях – среди прочего увлекали меня украинские песни и обряды, поэзия Шевченко и казацкие легенды. Моим профессором в Институте кинематографии был Игорь Савченко, а кинематографистом, который меня всегда удивлял, был Довженко. В 1951 году, по окончании института, я приехал работать на Киевскую киностудию. «Тени…» появились в 1964 году.

Почему я сделал этот фильм? Просто сделал его. Искусство является чем-то, что выше нас, даже выше границ нашего сознания. Без него, как без воздуха, мы не могли бы жить. Искусство существует для всех, кто его любит. Я – армянин, но почему бы мне не сделать украинский фильм? Искусство – превыше народа, хотя в то же время имеет народный характер. Так как по своей сути ищет ответа на вопрос: «Может ли культура принадлежать текущему моменту, являясь квинтэссенцией

традиций, истории человека и народа. Искусство – это форма постоянного чувства современности и традиции одновременно. А традиция, история человека всегда связана с конкретным народом, с его уникальностью и может проявляться только благодаря этой уникальности»[4].

Параджанов – очень сильная индивидуальность. И как художник, и как человек. В нем есть что-то от пророка и от человека ироничного. В его высказываниях пафос соседствует с иронией, присутствует любовь к святости и пиетет по отношению к ней. Он – подвижный, произносит красивые тосты, говорит о женщинах, о красивых предметах, часто меняет тему, загорается чем-то и вдруг резко прерывается, задавая вопрос, любит слушать других. Он бывает экстравагантным в своих суждениях и своем поведении. Когда говорит, переходит от спокойной модуляции к нетерпеливости, раздражению и злости. Его реакции – неожиданны, а способ существования нарушает общепринятые традиции и правила. Но есть во всем этом что-то подлинное, натуральное, здесь нет позерства. Есть симпатия к индивидуальности, своеобычности, к красоте – это слово Параджанов повторяет неимоверно часто. И смысл этого слова умеет передать другим. Неоднократно мне приходилось встречать в Киеве – и не только в Киеве – людей, которые признавались, что именно Параджанов раскрыл им глаза на мир, научил их видеть вещи и людей, понимать искусство, привил им веру в самих себя, в то, что они делают.

Здесь стоит снова вернуться в квартиру Параджанова. В квартиру, которая находится в Киеве, на бульваре Тараса Шевченко, напротив площади Победы и цирка. Квартира Параджанова – нечто большее, чем квартира выдающегося человека. Параджанов сумел создать свой собственный, отдельный мир. Настолько герметичный, что можно было чувствовать себя в нем свободным. Настолько открытый, что в нем могли присутствовать другие люди. Почти каждый день, по вечерам, через квартиру Параджанова проходило множество людей. Они приходили сюда, как будто не могли жить без этого

места, не могли дышать, не могли думать, не могли собраться с мыслями. Переступая порог, все они осознавали, что входят в другой мир, и собственно потребность в этом, другом мире, и есть то, что объединяет их всех. Оазис для людей ранимых, талантливых, ищущих, неспокойных. Обитель, где нет места хамству и мишуре, а входным билетом, кроме таланта, являются доброта, уважительность и искренность.

Иногда приходят сюда, чтобы просто побыть, иногда, чтоб на пару часов сбежать от своих жен, от своих ежедневных дел, от конфликтов, которые окружают их в других местах, от драм и потерь, от самих себя, от мучительной, одинокой борьбы с самим собой. В другой раз приходят, чтобы тут, но уже не в одиночестве, продолжить свою мучительную борьбу с идеей, со своим искусством, с собственным воображением и собственными мыслями. Иногда приходят сюда, чтобы забыть о чем-то, что особенно мучает, однако бывает, что не забывают, а заново переживают свои горести с еще большей интенсивностью. Но бывает, что именно тут находят покой, гармонию, обретают равновесие в собственных мыслях и избавляются от сомнений. И выходят отсюда всегда богаче, чем пришли.

Сюда приходят люди, имеющие в своем багаже не один успех. И приходят те, которые только начинают. Переступая порог этой квартиры, они становятся равными в своих правах и обязанностях. Между ними исчезает дистанция, но остается уважение. И каждый воспринимает другого всерьез. Именно поэтому молодой студент Института кинематографии услышит здесь больше о своем школьном фильмике, чем услышал бы из уст своего профессора. И это не будут слова, ничего не значащие, сказанные из вежливости, поверхностные. Это будут слова, которые надолго останутся в памяти. Выдающиеся кинематографисты часто становятся вампирами. Высасывают кровь из окружающих. Высасывают идеи, эксплуатируют фантазию людей, которые их окружают. Но иначе все обстояло с хозяином киевской

квартиры, из окон которой виден цирк. Параджанов больше дает, чем берет. Вечера у него становятся большим спектаклем, в котором хозяин играет главную роль. Его воображение и его ум неустанно работают и неустанно демонстрируются. Он извергает из себя идеи, наблюдения, мысли. Его слушают с напряжением, когда он говорит о красивой иконе либо пародирует российскую оперу, и слушают с тем же напряжением, когда он говорит о фотографиях молодого парня, мечтающего стать оператором. Его слова всегда имеют ценность открытия. В его воображении, в его голове каждое событие, каждый предмет или человек обретают новый смысл, и смысл этот передается другим в форме особого спектакля. Художник, который за последние десять лет сделал лишь два фильма, сжигает свой талант, передавая свои мысли другим. В маленькой квартире, окна которой выходят на цирк.

Я специально пишу о Параджанове как о человеке, о его квартире, увлечениях, личных пристрастиях, о людях, которые к нему приходят. Я бы хотел, насколько сумею, передать читателю тот восторг, который охватывал меня при встречах с Параджановым, когда я открывал в нем не только выдающегося художника, но и оригинальную личность с невероятной силой воздействия на окружающих. [...]

Большое внимание я уделил «Теням забытых предков». В Польше этот фильм известен повсеместно. Не только благодаря кинопоказам и специальным показам в дискуссионных киноклубах, но и потому что дважды был показан по телевидению. Когда я писал об этом фильме, то старался обращать внимание на некоторые общие черты стиля и воображения Параджанова, характерные для его способа видения мира и трактовки киноискусства. [...]

Вспоминая этот фильм, наше воображение может нам подсказать множество образов, которые были лишь очерчены в сценарии, так как мы должны помнить, что кино Параджанова, прежде всего, является поэтическим,

живописным произведением, в котором присутствует гипнотический кинообраз.

Мы должны помнить, что Параджанов целенаправленно разрушает традиционную драматургию и киноповествование. Параджанов сводит к минимуму так называемое художественное (игровое) действие, иногда и вовсе отказываясь от него. Он не ткет повествование о событиях, о перипетиях, которые приключились с его героями. Он – поэт экрана, и поступает как поэт. Прежде всего, создает метафорические образы, с богатым подтекстом, к тому же прекрасные и магически артистичные. […]

[1]Godet Sylvain. Les Chevaux de feu // Cahiers du Cinema. 1966. N. 178.

[2]Boiko Szymon. Trzy spotkania z Paradzanowem // Kino. 1970. N. 11.

[3]Там же. N. 11.

[4]Rozmowa z Paradzanowem. Ekran. 1970. № 6.

Печ. по: *Kultura filmowa. 1973. № 11–12.*
Печатается с сокращениями.

Переводчик Елена Бабий.

КИЕВСКИЕ ФРЕСКИ

Ефим Левин

Предисловие к сценарию «Киевские фрески»

Сергей Иосифович принимал поздравления... Это надо было видеть своими глазами и слышать своими ушами! Режиссер-неудачник, как говорили нам – свежеиспеченным и новоприбывшим вгиковцам, – постановщик (совместно с Я. Базеляном) невразумительного «Андриеша», ничем не примечательных документальных короткометражек и слабых, местами просто беспомощных игровых картин, в одно прекрасное утро проснулся знаменитым! Из Москвы дошли вести о грандиозном успехе «Теней забытых предков» в Центральном Доме кино и о том, что ленту посылают на какой-то международный кинофестиваль – ленту всеми осмеянной Киевской студии!

У одних коллег – недоумение, недоверие, выжидание, у других – явная или плохо скрытая зависть. Но немало и тех, кто искренне торжествует и сердечно рад за этого обаятельного чудака, бесшабашного эксцентрика и неистощимого мистификатора, острого и злого на язык. И за студию: а вдруг и в самом деле «наше теля вовка з'їсть»?

Как вел себя в эти дни и недели виновник торжества – об этом надобен отдельный рассказ. И о множестве его планов, которыми он продолжал тогда (как и позже, до

конца дней своих) охотно делиться со всеми и каждым (в том числе и поразительным замыслом фильма по «Слову о полку Игореве»). А остановился Параджанов на «Киевских фресках».

«Я давно мечтаю поставить фильм о Киеве, – говорил он. – Город уже не раз был на экране – исторический, пейзажный, архитектурный, промышленный. Но я хочу всмотреться в душу Киева».

О душе города, о его радостях, тревогах, печалях, о его снах и грезах, о рождениях и смертях, о сердечной смуте, о поисках добра и красоты, о необходимости верить, любить и надеяться и был написан сценарий, впервые публикуемый на русском языке (на украинском он напечатан в прошлом году в третьем номере журнала «Київ»).

Сценарий писался трудно, пришлось делать несколько вариантов. Первый из них нельзя было представить студии в установленном порядке: его бы с порога отвергли самые доброжелательные, опытные и прозорливые редакторы – эту внешне хаотичную, бессвязную ритмизованную киноизобразительную прозу, точнее, экранную романтическую балладу, изложенную тонкими, прихотливыми, часто трудноуловимыми, непривычными пластическими метафорами, или – лучше сказать – лирическую, пронизанную светлой печалью кинопоэму, сложенную безымянным фольклорным сказителем из бесконечного богатства чувственно воспринятой реальности – из ее оживших, заигравших, засветившихся фактур, красок, плоскостей и объемов, из хороводов цвета и колорита, из ее красоты и уродства, из ее непрерывной зримой динамики, нескончаемых преобразований и взаимопревращений предметов, сущностей, фантасмагорий... Не берусь определить хотя бы приблизительно жанр сценария: это был калейдоскоп видений, сплетений реального и воображаемого, в нем пунктиром просматривалась фабула, еле просвечивала конкретная жизненная история сквозного персонажа (повествование велось от его имени), который назывался Режиссером, и ей, этой истории, отводилась в композиции совсем иная роль, чем в традици-

онной драматургии. «Киевские фрески» – первая попытка Параджанова создать свой кинематограф (позже удачно названный Мироном Черненко «калейдографом»), фильм – внутренний монолог Художника, Творца, дабы воплотить средствами кинопоэзии и киноживописи его внутренний мир, воссоздать особую логику метафорического мышления, фольклорно-мифологического сознания, где правит бал магия образа, а не бытовая достоверность.

Параджанов записал свой будущий фильм таким, каким его видел. И каждый читатель сценария должен был вслед за автором сотворить картину в своем воображении. Однако режиссер требовал слишком многого – и, скажу прямо, не только от кинематографических инстанций.

Вариант, представленный студии, был упрощен по сравнению с первоначальным, прописан, как говорят редакторы, по фабуле, укрощен в монтажном буйстве и композиционной ассоциативности и мог стать предметом обсуждения, за исход которого, однако, никто не мог поручиться – даже на все поднимающейся волне всемирного успеха «Теней забытых предков».

Печ. по: *Искусство кино 1990. № 12. С. 41.*

Александр Антипенко

Его девиз был – отдавать

Беседу ведет Татьяна Ганжара

Т. Ганжара. *Александр Иванович, Вы должны были снимать «Киевские фрески. Каким задумывался фильм и почему он был закрыт? Но сначала – о том, как Вы познакомились с Сергеем Иосифовичем, когда Вы его для себя открыли?*

А. Антипенко. Я познакомился с Параджановым в 1957 году в Киеве. Он ставил картину «Цветок на камне», а я работал фотографом съемочной группы. Весь производственный процесс – изо дня в день – проходил перед моими глазами. И не только производственный: открывался и творческий процесс, насколько это вообще возможно в условиях работы над фильмом.

Параджанов не принадлежал к режиссерам, которые стараются никого из посторонних не впускать в свою творческую лабораторию. Его лаборатория была всегда открыта, как и его жизнь, он был на редкость открытый человек.

Т. Ганжара. *А Ваше первое впечатление?*

А. Антипенко. Он сразу поражал. Притом ничего специально для этого не делал. Просто всегда был самим собой – феноменально одаренной, ни в какие рамки не вмещающейся аристократической натурой. Поражало все, что он говорил и делал. За ним хотелось ходить и записывать. И жаль, что никому это ни разу не пришло в голову.

Т. Ганжара. *Что Вас поразило больше всего в Параджанове?*

А. Антипенко. Энергия. Он излучал ее непрерывно. Это была невероятная энергия творчества, притом многообразного. Ею были насыщены буквально все проявления его духовной жизни. Творчество было содержанием самого существования этого человека, в том числе и бытового, обыденного существования. Он саму свою повседневность превращал в произведение искусства. И при этом не был занудой, педантом, его юмор памятен всем, кто его знал.

Т. Ганжара. *О «Цветке на камне» говорили, что фильм неудачный...*

А. Антипенко. Конечно, Сергей Иосифович не заблуждался насчет сценария, согласиться на эту постановку его вынудили отчаянные обстоятельства... Параджанов спасал студию и фильм Слесаренко (на съемках которого сгорела актриса Бурдученко). По переделанному сценарию на оставшиеся деньги Параджанова уговорили снять этот фильм. Уже тогда он пытался искать свое, экспериментировать, но его не понимали и не поддерживали, его требования не выполнялись, новые художественные задачи, которые он перед группой ставил, считались чудачеством. Короче, фильмом он был очень недоволен. Параджанов ведь всегда всему знал цену, в том числе и своим работам, и никогда не набивал ее, не выдавал неудачу за успех...

Т. Ганжара. *Фильм вышел на экраны в 1962 году, его много ругали.*

А. Антипенко. Да, Параджанову было горько. Труд пропал зря. Все тогда складывалось крайне неудачно. Нам дико не везло во всем. Например, группа вместе с режиссером однажды едва не погибла в шахте (картина была о шахтерах) из-за неотработанного спуска клети.

Т. Ганжара. *Но знакомство с Параджановым для Вас оказалось счастливым.*

А. Антипенко. Да. Оно повлияло на мою дальнейшую судьбу.

Т. Ганжара. *При каких обстоятельствах Вы встретились снова?*

А. Антипенко. Отслужив в армии, я решил поступать на операторский факультет ВГИКа. Поступил и на первую свою учебную практику приехал в Киев. И вот везение – проходил практику на «Тенях забытых предков»! Надо ли говорить о том, какая это была школа? И производственная, и профессиональная, и школа человеческих отношений тоже. Снимал картину молодой тогда оператор Юрий Ильенко. Его приглашение свидетельствовало о том, что режиссер намерен продолжать поиски нового языка кино, создавать свою экранную поэтику. Ильенко показал себя оператором смелым, ищущим, не желающим работать по-старому. Параджанов и Ильенко нужны были друг другу, хотя их отношения складывались иногда трудно и не всегда были безоблачными. Однажды назрел серьезный конфликт, Юрий Герасимович собрался даже уходить с картины с исполнительницей главной роли актрисой Ларисой Кадочниковой. Но все обошлось, группа уговорила Параджанова сохранить столь удачный альянс. «Тени...» сегодня видятся в свете мирового успеха, между тем их прокатная судьба не была очень счастливой, для широкого зрителя фильм оказался непривычным, сложным. Профессионалы его оценили очень высоко, однако и среди них были те, которые картину не приняли, что вполне объяснимо: уж слишком резко она выделялась из системы бытового кинематографа. Однако вскоре картина получила всемирное признание. Параджанов стал готовиться к новой работе, а Ильенко решил попробовать себя в режиссуре и взялся за постановку сценария Ивана Драча «Родник для жаждущих», который пролежал на полке 20 лет.

Т. Ганжара. *«Тени забытых предков» множество раз показывали за рубежом на кинофестивалях, но режиссера так и не выпустили с картиной?*

А. Антипенко. Да. Однажды, когда в Госкино велся разговор о его предполагаемой поездке, Параджанов в шутку предложил взять ему билет в один конец – этого было достаточно. Из страны его не выпускали. Боялись, что он там что-то не то скажет? Или останется? Это было исключено! Сергей Иосифович не мог эмигрировать ни при каких обстоятельствах, он был нерасторжимо связан с Грузией, с Арменией, с Украиной.

Т. Ганжара. *Как началась Ваша совместная работа над «Киевскими фресками»?*

А. Антипенко. Еще когда я был практикантом на «Тенях...», Параджанов сказал, что хочет делать со мной следующую свою картину. Понятно, как я к этому отнесся, но тут в 1965 году, еще до «Киевских фресок», меня пригласил Сергей Аполлинариевич Герасимов вторым оператором (вместе с А. Чардыниным) на фильм «Журналист» (главным оператором был В. Раппопорт). Я уехал в Москву, началась работа – и вдруг получаю телеграмму от Параджанова: приезжай. Я все объяснил Герасимову, и он отпустил меня, понимая, как важна и интересна для начинающего оператора съемка фильма, который ставит режиссер, столь увлеченный решением изобразительных пластических задач.

Режиссерский сценарий получился необычным, делали его под Киевом, в деревне Буча (сценарий «Фресок» написали Параджанов и известный украинский писатель Павло Загребельный, редактором был Иван Драч). Он состоял из нескольких новелл.

Подготовительный этап велся очень серьезно. Мы долго выбирали натуру, нашли место съемки каждого эпизода и напечатали большие фотографии – вроде эскизов, что обычно не делается. Каждая новелла должна была начинаться вспышкой салюта над Киевом, требовался вертолет. Для кинопроб был выстроен павильон: белая стена и дощатый пол под наклоном. В этом условном, метафорическом пространстве мы разыграли небольшие эпизоды, дающие довольно полное представ-

ление о фильме. В актерских пробах участвовали Вия Артмане, Михаил Глузский и другие известные актеры. То, что мы делали, было шоком для студии. Церковные обряды и обнаженная натура в 1965 году смотрелись более чем непривычно. Работали увлеченно, фильм обещал быть интересным.

Директор студии Василий Васильевич Цвиркунов поначалу не соглашался утверждать меня, человека без диплома, имени и без опыта, главным оператором такого сложного фильма, но Параджанов настоял на своем. Во время первого просмотра материала проб Параджанов, ко всеобщему удивлению, не дождавшись конца, вырвал из кинопроектора кусок пленки и помчался с ним в кабинет Цвиркунова: показывая отснятые кадры, он говорил, что получил именно то, что хотел. Работая со мной, начинающим оператором, режиссер мог свободно ставить новые, экспериментальные задачи...

То, что мы начали делать, было необычно. В то время многие работали под Урусевского – методом подвижной камеры. У нас все иначе: статичные композиции, условный свет, условные декорации. Большое место отводилось работе с актерами и с цветом. Все это мне импонировало. С каждым пробующимся актером мы снимали один и тот же кусок по-разному. Когда все смонтировали, получился самостоятельный фильм – о художнике, о его духовном мире, о том, как он видит, воспринимает окружающее.

Т. Ганжара. *Чем объяснялось закрытие картины?*

А. Антипенко. Дирекция студии посмотрела пробы. Высказывали разные мнения: многие были просто в шоке. Но студия все же приняла пробы, после чего их представили в Госкино Украины. Мы с надеждой поехали туда, взяв с собой все фотографии-эскизы. Но после просмотра проб серьезного обсуждения не последовало. Толком нам ничего не сказали. Сначала – ни да, ни нет. Потом – нет. Причины? Не было названо ни одной существенной. «Непонятно». «Формализм». Фильм был закрыт.

Т. Ганжара. *Видимо, «Киевские фрески» не прошли для режиссера бесследно?*

А. Антипенко. Недолгая работа над этой картиной положила начало тому, что делал Параджанов позже: «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб». Поэтика этих картин вышла из наших проб. Когда в 1972 году появился «Рим» Феллини, я узнал в нем многое из того, что Параджанов хотел сделать в 1965-м в «Киевских фресках».

Т. Ганжара. *Сохранились ли эти пробы?*

А. Антипенко. Пробы могли смыть. Тогда я написал письмо во ВГИК, чтобы мне разрешили защитить их в качестве диплома. Было напечатано три копии.

Т. Ганжара. *И последний вопрос: кем был для Вас Параджанов?*

А. Антипенко. Если бы не он, я не избрал бы профессию оператора. В общении с ним складывалось мое мировоззрение. Когда его посадили в тюрьму, было очень тяжело от невозможности исправить это... В моем доме много его подарков, рисунков, фотографий. Его девиз был – отдавать: «Чем больше отдаешь, тем больше получаешь».

Печ. по: *Искусство кино. 1990. № 12. С. 64–67.*

Джеймс М. Стеффен

«Киевские фрески»: неосуществленный кинопроект Сергея Параджанова

«Киевские фрески» (1965–66) – прерванный проект, планировавшийся Параджановым как следующий после «Теней забытых предков» (1964), – стал, вероятно, поворотным пунктом в его карьере. Он задумывал этот фильм, вполне сознавая свое положение одного из ведущих кинорежиссеров Советского Союза, которое занял благодаря безоговорочному успеху «Теней забытых предков» как в стране, так и за рубежом. Теперь, впервые получив возможность сделать фильм на основе собственного сценария, он надеялся использовать эту возможность для закрепления своего статуса мастера авторского кино, сняв ленту глубоко личную по содержанию и новаторскую по форме, то есть принадлежащую к той разновидности, которая в то время была популярна в среде артхаусного кино и на международных кинофестивалях. Параджанов, несомненно, считал себя конкурентом не только таких своих советских коллег, как Андрей Тарковский и Михаил Калатозов, но и западных кинорежиссеров типа Франсуа Трюффо, Ингмара Бергмана и прежде всего – Федерико Феллини, который был ему особенно близок.

Работа над «Киевскими фресками» продолжалась примерно год – с начала 1965-го по начало 1966-го. Из-за конфликтов с властями Параджанов так и не получил разрешения начать съемки, однако ему удалось сделать несколько вариантов сценария и снять первые кинопробы, из которых он смонтировал самостоятельную

13-минутную короткометражку с саундтреком. Все эти сохранившиеся материалы дают краткое, но захватывающее представление о фильме, так и не снятом Параджановым. Этот проект важен не только как первое системное выражение поэтической, живописной эстетики режиссера, нашедшей свое полное воплощение в «Цвете граната», но и как необычная для него попытка использовать эту эстетику в фильме на современную тему.

Как и многие другие советские фильмы, выпущенные в то время, «Киевские фрески» посвящались 20-летней годовщине окончания Второй мировой войны, в данном случае – освобождению Киева от немецкой оккупации. Сюжет фильма чрезвычайно прост: 9 мая 1965 года некий кинорежиссер, названный просто *Человек* (под ним явно подразумевается сам Параджанов), платит *Грузчику* за доставку корзины цветов отставному генералу. Какимто образом он дает Грузчику неверный адрес, и тот доставляет цветы вместо генерала *Женщине* – вдове погибшего на войне, которая работает хранительницей в киевском Музее им. Богдана и Варвары Ханенко – том самом, где находится знаменитый портрет инфанты Маргариты Диего Веласкеса[*]. В конечном итоге Грузчик проводит ночь в квартире женщины. В последнем эпизоде инфанта Маргарита выходит из картины, чтобы выразить свое соболезнование вдове, посвятившей жизнь работе в музее. Группа солдат на цыпочках проходит мимо Женщины и замирает, любуясь красотой картины Веласкеса.

На фоне празднования годовщины Параджанов показывает «калейдоскопическую» (по удачному выражению Коры Церетели) картину современной жизни Киева[1].

[*] Известный в советское время как Киевский музей западного и восточного искусства, этот музей располагает относительно небольшой, но впечатляющей коллекцией произведений западноевропейского, а также египетского, греческого, римского, китайского, японского и персидского искусства. Он был основан в 1919 г. на базе частного дома и собрания Богдана и Варвары Ханенко. Портрет инфанты Маргариты работы Веласкеса – один из самых известных экспонатов этого музея, который славится также прекрасной коллекцией итальянской керамики.

Перед нами мелькают люди из разных слоев общества – от рабочего класса до представителей интеллигенции и военной элиты. *Человек* изображен как всего лишь один из персонажей этой истории, но постоянно присутствует ощущение, что вся она каким-то образом пропускается через его воображение. Этот саморефлексивный, автобиографический аспект сценария, включающего в себя сны и фантазии, вдохновлен, несомненно, фильмом Феллини «Восемь с половиной», который в то время широко обсуждался в кругах советских кинодеятелей и критиков и принадлежал к числу любимых фильмов Параджанова.

Литературный сценарий

Сценарий фильма претерпел столько пересмотров и поправок (не в последнюю очередь – из-за упорной борьбы Параджанова с властями), что трудно говорить о какой-то окончательной версии. Текст, опубликованный в номере журнала «Искусство кино» за декабрь 1990 года, представляет собой, по словам Е. Левина, литературный сценарий, официально поданный Параджановым студии на утверждение. [...]

Сценарий начинается с надписи: «Фильм задуман мной как КИНОФРЕСКИ». То есть с самого начала автор дает понять, что фильм будет не похож на обычное киноповествование – эпизоды будут относительно самодостаточными, а визуальный стиль будет в определенной мере задан изобразительным искусством. Затем приводятся следующие значения слова «фреска», взятые из «Большой советской энциклопедии»:

«Фреска (итал. fresco). Основное значение – свежий.

Фреска – позволяющая создавать монументальные произведения, органически связанные с архитектурой и временем.

Фреска – палитра фрески довольно сдержанна, что придает ей благородную простоту. Методы использования фресок изменяются с их развитием»[2].

Формулировка выбрана сознательно, чтобы с самого начала проинформировать читателя о характере будущего фильма: «публичное» произведение искусства, отличающееся в то же время новизной формы. Автор как бы отстаивает необходимость новаторства для развития любого искусства, в том числе кино.

Из первого же абзаца пролога становится ясно, что хотя фильм тесно связан с ощущениями и мыслями режиссера, его рамки значительно шире:

«В квартире горит свет… В ночной тишине еще слышно шуршание шин по мокрому асфальту бульвара… В темноте вырисовываются силуэты тополей, Щорса, Владимира…»

В «квартире, где горел свет», камера медленно скользит по ветхим парсунам гетманов, старинной медной посуде, гутному стеклу… и останавливается на спящем человеке…

«Человек» открыл глаза… Он вслушивается в тишину города…».

Так, в типично сжатой манере Параджанов воссоздает целую вереницу явлений украинской жизни – от исторических фигур до традиционного и современного народного искусства.

Потом Человека среди ночи будят три солдата, поднявшиеся к нему, чтобы попросить кипятку и спичек. Он впускает их к себе и, прежде чем снова заснуть, предлагает им чувствовать себя как дома.

Оставшаяся часть сценария разделена на десять «фресок» – наподобие того, как в оригинальном сценарии «Цвета граната» отдельные главы Параджанов назвал «миниатюрами». Хотя каждая «фреска» происходит в сжатый отрезок времени, она не обязательно заключается в каком-то единственном образе или картине, как можно было бы ожидать, исходя из выбранной Параджановым терминологии; эти фрески представляют собой совокупности разных деталей, действий и мест, напоминая порой монументальную и сложную композицию, слишком

обширную, чтобы можно было сразу охватить ее взглядом.

Во Фреске № 1 Человек просыпается утром и видит, что солдаты заботливо моют и натирают его полы. Этот первый эпизод обнаруживает намерение Параджанова строить сцены из точно подмеченных деталей и чувственных впечатлений, а также использовать повторы для создания в фильме ощущения определенного ритма. […]

После ухода солдат Человек видит, что они, как он и просил, выключили газ и закрыли за собой дверь. Из фруктов, которыми он угостил их накануне, они оставили одно яблоко. Таким образом, в сценарии подчеркиваются природная доброта, скромность и порядочность простых людей.

Фреска № 2 – безусловно, самая длинная часть сценария, составляющая почти половину всего текста. Предполагая виртуозный монтаж, здесь параллельно отображаются церемония на площади Победы, состоящая главным образом из марширующих строем солдат и артиллерийского салюта, и разные подробности жизни города, увиденные режиссером или возникшие в его воображении. Этот отрывок слишком длинен, чтобы воспроизвести его здесь целиком, поэтому я приведу цитату из его начала, чтобы дать представление о том, как он строится:

«…*До блеска натертый паркет...*

...Многозначительно на цыпочках идут солдатские сапоги...

...Поскрипывает паркет.

...Идут сапоги...

...Нацеливаясь на Киев – рука вертит артиллерийский диск...

Залп [салюта]...

...на цыпочках идут сапоги...

Залп.

...Музей искусств... Инфанта Веласкеса...

Сурбаран...
Гойя...
Моралес...
Мимо них на цыпочках проходят солдаты...
Залп.
Инвалидная коляска...
Вазон цветов с белой кроной...
«Авоська» с ядрами апельсинов...
Инвалид нажимает на педали... летит мимо светофора... въезжает один на пустую площадь Победы...
Залп.
...Памятник Щорсу... Группа генералов становится в ряд...
...Фотограф с колена наводит фокус...
...Жены одергивают шинели мужей, сдувают пушинки...
...Вверх по шоссе мчатся зеркальные гиганты – холодильники...
...Юлят инвалидные коляски...
Залп.
...Двадцать грузовых военных машин с солдатами подъезжают к колоннам цирка...
...Двадцать грузовых военных машин разгружены...
...Двадцать рот одна за другой направляются к подъездам среди колонн... исчезают...
...Только один квадрат солдат расчленился... раскололся... рассыпался...
...Бежали солдаты... обгоняли трамваи... пересекая асфальт...
Залп.
...Старая «Победа» резко затормозила...
«Женщина-водитель» открыла капот... с головой ушла в механизм...
Резко останавливается бегущий поток солдат…
Закрытая дверь кафе «Экспресс»…
«Женщина-водитель» копошилась в моторе...
Ветер колыхал штапельную юбку...

Закрытая дверь кафе «Экспресс».

Солдаты снова становятся, снова смыкаются в квадрат... Идут... исчезают среди колонн цирка...

Залп.

«Человек» вбежал в магазин цветов... пахло сыростью.

«Женщина-декоратор» предлагает корзину, похожую на порционный салат... уверяет, показывая на красный цветок, что в корзине есть центр...

«Человеку» корзина не нравится.

Приходится сперва заплатить, чтобы изготовить корзину на свой вкус...

Залп.

...Рука открывает фанерный сундук... снимает газеты... сдувает нафталин... обнажает «генеральский мундир»...

Мундир изогнулся... забренчал медалями, орденами... звездами...

Залп.

...Рука вытирает длинную очередь хрустальных ваз...

Хрусталь искрился... звенел...

Залп.

Дворы Киевской Лавры... немытые монахи.

Залп.

...Вербы...

...Братские могилы на Байковом кладбище... белые одинаковые таблички... женщины в черном...

Залп».

Двадцать залпов в честь двадцатой годовщины Победы определяют весь порядок монтажа, одновременно отмечая смену мест действия и связывая их между собой во времени. На первый взгляд, некоторые из этих фрагментарных эпизодов трудно вписать в общее повествование, но некоторые (в частности, кадры с солдатами, идущими на цыпочках) получают развитие по ходу фильма.

Эпизоды строятся в основном вокруг двух главных тем сценария: войны и искусства; в них есть что-то общее с видением города, выраженным такими мастерами,

как Джеймс Джойс (в частности, в длинной центральной главе романа «Улисс», где герой встречается с самыми разными обитателями Дублина) и Дзига Вертов (прежде всего – его фильм «Человек с киноаппаратом»). Иначе говоря, монтаж как метод представляет жизнь города как одновременность, как свободное сопоставление людей разного общественного положения и подробностей их жизни. В этом отношении параджановское видение Киева является типично модернистским.

Во Фреске № 3 нам приоткрывается личная жизнь Человека (т. е. кинорежиссера). Поздним вечером он вдруг приходит к бывшей жене, живущей на Пироговской, и просит отдать старую детскую коляску, которую решил подарить Яше – участковому милиционеру, чья жена только что родила. Тот факт, что жена Человека так и не появляется – слышен только ее голос из-за двери, – заставляет предположить какие-то семейные проблемы, и эту догадку подкрепляет Фреска № 9, где фигурирует сын Человека, дерущийся с другими мальчишками и поджигающий в городском парке урны с мусором.

Фрески 4, 5 и 6 составляют триптих, отображающий сны кинорежиссера, Женщины и Грузчика соответственно. В сценарии указано, что первые два эпизода должны сопровождаться фугой Баха. Все три начинаются параллельными картинами спящего города, которые сменяются кадрами отдельных сновидцев. Во Фреске № 4 Человеку снится, что «по пустынной улице плывут цветы». Грузчик подходит к окну в ожидании, но его надежде не суждено сбыться: цветы осыпаются, и их уносит вода, бегущая по улице; эта картина повторяется, и в руках Грузчика остаются лишь земля и корни. […]

Фреска № 5 – сон Женщины – содержит явные намеки на оборону Киева во время Второй мировой войны: марлевые ленты на окнах для предохранения стекол во время бомбежек и захоронение предметов искусства (в данном случае – портрета инфанты Маргариты) ввиду приближения немецких войск. Особенно впечатляет ассоциация между занавесками, фатой вдовы и марлевыми лентами:

«...Ветер колыхал занавесь... ...Город спал...

...«Женщина» – тоже спала...

...Занавесь касалась ее, и «она», «Женщина», запутывалась в фате. ...потом в кружевах. ...потом в марле... ...Марлю разрезали на ленты... ...Ленты красили в чернилах... ...Ленты клеили на окна... ...Стругали доски... делали ящик...

...Делали ящик... Укладывали на дно «Инфанту Маргариту». ...Забивали гроб... долго... громко... ...Рыли яму... долго... глубоко... ...Писали на гробу «Не кантовать»... ...Рисовали тушью «рюмку»... «зонт» ...засыпали яму...».[*]

Фреска № 6 – сон Грузчика – тоже напоминает о бомбежках Киева во время войны: гашением огней (с целью безопасности во время авианалетов) и символическим образом разлитого молока. Этот сон прерывается внезапно – пробуждением Грузчика утром в квартире Женщины. Вдова уже ушла, он находит только записку: «Я пошла за молоком». Эти три центральные фрески являются тематической осью фильма: взаимосвязанные сновидения героев представляют собой коллективную память о войне, связывающую всех обитателей города. […]

Во Фреске № 7 мы видим Человека, стоящего ранним утром следующего дня на своем балконе, который выходит на площадь Победы. Этот вид – на кассы Аэрофлота и цирк – соответствует виду, который открывался из тогдашней квартиры Параджанова. Человек наблюдает за тренировкой всадников, во время которой четыре белых лошади приходят в возбуждение при виде черного коня, которого заводят в кузов грузовика, едущего на бойню.

Этот инцидент комически соседствует с образами увешанного наградами Генерала и его старушки матери, которые стоят перед кассами Аэрофлота и пытаются

[*]Параджанов имеет в виду, что бесценную картину перед захоронением поместили в деревянный ящик с надписью «Не кантовать», чтобы позднее ее легко было найти; употребляя слово «гроб», он подчеркивает сходство между этим актом и похоронами человека. Возможно, он также намекает, что эту сцену следует снимать с некоторым оттенком ритуальности.

поймать такси до аэропорта. Генералу, в конце концов, удается уехать в кузове грузовика, нагруженного яблоками, а его мать уходит с мальчиком, направляющимся в зоопарк кормить животных. Ее муж, как мы узнаем, похоронен на кладбище недалеко от зоопарка. Женщина обещает мальчику крест, который принадлежал ее мужу.

Во Фреске № 8 мы вновь встречаемся с Генералом и его матерью: Генерал за рулем белой «Волги» на шоссе, ведущем в Лубны, обгоняет автобус и заставляет его остановиться, чтобы посадить в него мать.

Во Фреске № 9 Человек отводит сына в детский сад, где дети дразнят мальчика разводом родителей: «Приводит один папочка, а другой папочка отводит!!!». Вспыхивает драка, сын убегает с плачем, поджигая по пути мусорные урны. Человек пытается его догнать, но сын останавливается только при звуке милицейского свистка и прячется за отца. Эта сцена соседствует со сценой в Музее Ханенко. Образ хранительниц музея, натирающих полы, возможно, задуман как зеркальное отражение образа солдат, моющих полы у Человека в начале сценария. Кроме того, бутылка молока ассоциируется (и контрастирует) с разбомбленной молочной тарой в сновидении Грузчика. […]

Действие Фрески № 10 следует сразу за этой последней сценой, открываясь сном, в котором выражены сочувствие и уважение режиссера к Женщине. […]

Сценарий Параджанова отличается глубоко гуманистическим взглядом на жизнь: внимательно наблюдая за поступками отдельных героев, режиссер не только убеждает нас в изначальном великодушии и доброте людей на повседневном уровне, но и прославляет искусство как отражение их внутренней красоты и способности творить добро. Отдавая дань жертвам, которые повлекла за собой война, он не считает войну естественным состоянием человечества. Война преходяща, искусство – вечно. С этой точки зрения наиболее выразительным образом в сценарии является сопоставление марширующих солдат и залпов салюта с безмятежной красотой «Инфанты

Маргариты»; оно же повторяется в кадрах, где группа солдат, пришедших на экскурсию в музей, останавливается перед этой картиной и пользуется своим отражением в защищающем ее стекле, чтобы поправить гимнастерки. Люди все еще сохраняют способность к насилию, но Параджанов считает это признаком незрелости, подтверждением чему служит драка на детской площадке во Фреске № 9.

Конечно, некоторые части сценария удачнее других. В частности, сцена с глухонемым, пристающим к девушке во время бомбежки, выглядит слишком надуманной и слезливой по сравнению с тонкой иносказательностью других эпизодов. Но в целом это живая и трогательная работа – самая сильная из нереализованных сценариев Параджанова после «Исповеди». […]

Режиссерский сценарий

Черновик режиссерского сценария, датированный 30 мая 1965 г., очевидно, является тем вариантом, который был представлен студии. На тот момент был определен следующий состав съемочной группы: Параджанов (сценарист и режиссер), Александр Антипенко (оператор-постановщик), Э. Саренко (художник-постановщик), Л. Байкова (художник по костюмам), Валентин Сильвестров (композитор), С. Сергиенко (звукооператор), М. Пономаренко (режиссер монтажа), Александр Сизоненко (редактор сценария).

Следует особо отметить присутствие Антипенко, т. к. считается, что в этом проекте состоялся его дебют как оператора-постановщика. Впервые он встретился с Параджановым на съемках фильма «Цветок на камне» (1962), где работал фотографом. После поступления на операторский факультет ВГИКа он проходил практику как ассистент оператора на съемках «Теней забытых предков». Из-за того, что Антипенко еще не имел диплома, директор студии имени А. Довженко Василий Цвиркунов высказал замечания по поводу выбора Параджанова. Антипенко предполагает, что Параджанов выбрал его

именно в силу его неопытности, отсутствия установившихся предубеждений и привычек, что давало простор для экспериментирования Антипенко[3].

В число остальных членов съемочной группы, перешедших сюда из «Теней забытых предков», входили, в частности, художник по костюмам Лидия Байкова и любимый режиссер монтажа Параджанова – Мария Пономаренко.

Режиссерский сценарий фильма во многом схож с литературным, но между ними есть и заметные различия. Был расширен пролог, который теперь еще больше подчеркивал феллиниевские, саморефлексивные особенности сценария; Параджанов сделал это, несомненно, в ответ на критику по поводу недостаточной разработки образа Человека (кинорежиссера). Я позволю себе привести обширную выдержку из режиссерского сценария, поскольку некоторые части этого текста раньше вообще не публиковались, не говоря уже о переводе на английский.

«НАПЛЫВ

Рука в белой перчатке открыла ящик…

На черном бархате заблестела оптика…

Фильтры разных видов и размеров.

Рука вытаскивает тюль… белый… черный…

Колесики операторской тележки…

Створки камеры открываются. «Украина».

Сложная система колесиков… Рука в белой перчатке заряжает камеру…

Дверцы камеры захлопываются… «Украина».

Рукоятка на штативе поворачивается.

Камера скользит…

На фоне черного бархата… три белых лица…

Оператор…

Художник-постановщик…

Режиссер…

Руки в белых перчатках накрывают их черным бархатом…

Оператор…

Художник-постановщик…

Режиссер… исчезают под черным пологом…

Камера скользит… останавливается

Рука в белой перчатке снимает крышку с объектива…

Объектив кинокамеры заполняет весь экран…

Огни Киева отражаются в ореоле объектива…

Огни гаснут… Городские кварталы погружаются во тьму…

Наступает темнота… Пауза…

Вспыхивают огни осветительной аппаратуры…

Большие и маленькие, они заливают съемочную площадку светом…

Появляется титр: КИЕВСКИЕ ФРЕСКИ.

На протяжении всего эпизода за кадром звучит голос Человека:

В этом фильме-салюте в честь 20-й годовщины зажигается небо…

Запомните это событие – «двадцатая годовщина мира»…

«Двадцатая годовщина» – тревога о будущем…

Реальное повседневное существование – превратности судьбы его современников, народа, и в их сердцах!!! [Sic] *пишутся эти кинофрески…*

Я, режиссер! Оператор! И художник-постановщик! Мы вступаем в киновремя, чтобы увидеть типичное и воссоздать его в образе.

Образе… в котором настоящее сливается с прошлым… прошлое – с будущим…»

Последующие строки повторяют начало литературного сценария, только в данном варианте Параджанов подчеркивает, что квартира Человека – это съемочный павильон, и хлопушка перед камерой отмечает начало съемки.

Этот отрывок знаменует собой начало важной тенденции, проходящей через все последующие фильмы

Параджанова: саморефлексивное исследование кино как средства информации. Кроме «Восьми с половиной», наиболее очевидным аналогом здесь является «Человек с киноаппаратом» Вертова (1929, ВУФКУ), хотя основная часть параджановского сценария относится к художественному кино, и это главное различие между фильмами Параджанова и Вертова. Здесь одно из назначений кинокамеры – подчеркнуть подлинность происходящего. Как свидетельствует один из закадровых комментариев режиссера («Мы вступаем в киновремя, чтобы увидеть типичное и воссоздать его в образе»), камера должна стать одним из средств достижения большего реализма, что было целью и Вертова. Саморефлексивность начала зеркально отображается в заключительной части, где трое главных членов съемочной группы отражаются в стекле, закрывающем портрет инфанты Маргариты.

Еще одна примечательная сцена, добавленная к этому черновику режиссерского сценария, появляется между фресками 3 и 4 – после того, как Человек отдает детскую коляску милиционеру, и перед его ночным сном. Идя ночью по улицам, Человек видит, как солдат в панаме флиртует с молодой женщиной, приценивающейся к шляпам, выставленным в витрине универмага. Эта картина порождает краткое видение:

«НАПЛЫВ

Гудели провода между двумя опорами высоковольтной линии, проходящей через кладбище…

Под одной из опор стоял ашуг, он пел Саят-Нова…

На свежей могиле лежала шляпа…

Возле могилы стоял ЧЕЛОВЕК…

Пауза…

Налетает ветер…

Ветер сдувает шляпу с могилы…

Ветер сдувает шляпу с ЧЕЛОВЕКА.

Шляпы, подхваченные ветром, унеслись в бесконечность…

ЧЕЛОВЕК – ему кажется смешным бежать в надежде поймать шляпу…

Уносимые ветром, шляпы вдруг соединяются, превращаясь в футбольный мяч…

Опоры и кресты исчезают.

ЧЕЛОВЕК исчезает…

Только ветер гонит перед собой мальчишек, бегущих за мячом…

Ржут разгоряченные белые кони, запряженные в лакированный фаэтон…

Человек с жертвенным барашком…

Он жалобно блеет в его руках…

МАЛЬЧИК – ЧЕЛОВЕК – вдруг останавливается…

…подходит к фаэтону…

Ветер уносит мальчишек к горизонту…

И горизонт поглощает их…

Рука нажимает на рычаг…

Лакированный балдахин фаэтона со скрипом поднимается…

Пауза…

…ЧЕЛОВЕК подходит к могиле… У него в руках шляпа…

Он стряхивает с нее пыль… Надевает шляпу…

Пауза.

Гудели провода… Ашуг начал петь Саят-Нова.

ЧЕЛОВЕК снял шляпу и положил ее в изголовье могилы… придавил ее камнем.

Шляпа билась на ветру, стремясь улететь в степь.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПОСТЕПЕННО ИСЧЕЗАЕТ».

Эпизод с кладбищем, безусловно, должен вызвать в памяти мир личных фантазий феллиниевского фильма «Восемь с половиной», только с армянским акцентом, который создают такие детали, как ашуг, поющий Саят-Нова, и жертвоприношение животного. Явная ссылка на этническую принадлежность Параджанова делает очевидным автобиографический аспект сценария и выделяет его героя – Человека – на фоне преимущественно украинских мест действия и персонажей. Другой нова-

торский аспект задуманного стиля фильма, обнаруживающийся в режиссерском сценарии, связан с настойчивым желанием Параджанова передавать бóльшую часть информации визуально. Здесь не только относительно мало диалогов, но и во многих местах вслед за действием конкретно указывается: «пантомима». […]

Кинопробы

Фильм был запущен в производство, и Параджанов отснял кинопробы, которые смонтировал в 13-минутный короткометражный фильм с саундтреком – фактически эскиз визуальных идей для будущего фильма. Многие кадры сняты в пустом павильоне, что придает им бóльшую абстрактность, чем в случае съемок на натуре или на съемочной площадке со всеми декорациями. Кроме того, этим кинопробам, естественно, не хватает логической завершенности повествования, присутствующей в режиссерском сценарии. Но все же содержание многих кадров более или менее соответствует эпизодам этого сценария.

Для нас здесь особый интерес представляет то, как Параджанов использовал кинопробы для прощупывания параметров своего нового режиссерского стиля. Ведь многие из характерных особенностей «Цвета граната» появляются в полноценном виде уже в «Киевских фресках». Поэтому я более подробно охарактеризую некоторые из этих стилистических приемов:

Фронтально снятые сцены. В то время, как в «Тенях забытых предков» «живые картины» использовались наряду с прославившими фильм движениями камеры, в «Киевских фресках» преобладает статичная камера. Правда, в режиссерском сценарии указывается некоторое число движений камеры (например, для эпизода с празднованием на площади Победы требовалась съемка с вертолета), но кинопробы, по определению, исключали возможность дорогостоящих съемок с использованием движущейся камеры. Однако в то же время они позволяли увидеть степень сознательной разработки

Параджановым своей картинной эстетики. Здесь перспектива камеры – не столько точка зрения или окно в мир, сколько рамка для размещения всех объектов внутри кадра. Персонажи часто смотрят прямо в камеру, как бы обращаясь прямо к зрителю и разрушая ту драматическую иллюзию, к сохранению которой стремятся авторы большинства художественных фильмов. Одно из следствий этого приема – превращение отдельных кадров из звеньев в цепи событий в самостоятельные сцены или портреты.

Рама от картины как композиционный метод и декоративный мотив. Еще один способ, с помощью которого Параджанов придает кинообразу вид графического искусства, – это включение в композиции настоящих картинных рам. В «Киевских фресках» мертвый солдат (погибший на войне муж Женщины), лежащий навзничь с винтовкой на груди, обрамлен широкой позолоченной рамой, привлекая таким образом наше внимание к кадру *как картине*. (На самом деле заметно, что солдат дышит, словно во сне, – причудливая метафора, повторяющаяся потом в «Цвете граната» и «Легенде о Сурамской крепости»). Позже мы видим мальчика, пускающего бумажные самолетики сквозь позолоченную раму, которая раскачивается, как маятник. Картинные рамы неоднократно фигурируют впоследствии и в фильме «Акоп Овнатанян». Часть золоченой рамы даже используется для чисто декоративного эффекта в «Цвете граната», особенно в эпизоде сна Саят-Нова. Интересно, что еще один визуальный мотив, перешедший из этих кинопроб в «Цвет граната», присутствует в обоих случаях именно в снах – соответственно Человека (режиссера) и Саят-Нова: персонажи стоят внутри рам, лежащих на земле. В «Киевских фресках» это церковный патриарх и сын режиссера, а в «Цвете граната» – царь Ираклий II.

Композиции-натюрморты. Зрелый стиль Параджанова характерен тем, что предметы у него начинают жить собственной жизнью и акцент часто переносится на их формальные качества в ущерб плавности повествова-

ния. В частности, в «Киевских фресках» такие обыденные вещи, как ножная швейная машинка «Зингер» или старинный утюг становятся компонентами натюрмортов. В то время, как подобные предметы утверждают свое присутствие, ощущение *отсутствия* человеческих фигур усиливается благодаря таким деталям, как пара туфель, стоящих на педали швейной машины. Это как бы предвосхищение туфель в эпизоде бани в «Цвете граната» и аналогичных визуальных мотивов.

Тройные композиции внутри отдельных кадров. В одной сцене кинопроб мы видим трех солдат, снимающих портянки и сапоги перед тем, как взяться за мытье деревянных полов в квартире Человека. Почти одинаковые движения всех трех актеров предвосхищают те сцены в «Цвете граната», где трое монахов моют ноги перед тем, как другие монахи заходят за ними, чтобы отвести к чанам с виноградом, или где под арками фонтана в древнем монастыре Ахпате одновременно совершаются три отдельных жертвоприношения баранов. Помимо поразительно формализованных композиций, этот стилистический прием создает также некий эффект дистанцирования, когда эстетическим качествам движения отдается предпочтение перед драматической функциональностью.

Абстрактность мизансцены. Начиная с «Киевских фресок», Параджанов часто сокращает количество элементов, присутствующих в кадре, вплоть до достижения полной абстрактности. То, что могло показаться вынужденным решением в «Киевских фресках» – использование пустого павильона, – позже стало самостоятельным стилистическим приемом, в частности, в фильмах «Акоп Овнатанян» и «Цвет граната». Так, например, в «Цвете граната» один и тот же павильон, с незначительными изменениями в декоре, служит в разное время местом действия для сцены, где Саят-Нова ребенком наблюдает, как красят шерсть и ткут ковер, для краткого эпизода соревнования между молодым Саят-Нова и другими ашугами, а также в качестве покоев принцессы Анны.

Используется лишь минимум деталей, необходимых для ассоциации с той или иной обстановкой; персонажи или предметы часто размещаются на нейтральном или белом фоне. Некоторые эпизоды отличаются также очень ограниченной цветовой гаммой.

Пантомима и другие эксперименты с актерским движением. Хотя Параджанов вряд ли был первым кинорежиссером, подчинившим движение актеров общей композиции (в качестве возможных источников влияния сразу вспоминаются 1-я и 2-я части «Ивана Грозного» Эйзенштейна), «Киевские фрески» поражают способом использования актерского движения – как всего лишь одного из нескольких пластичных элементов в общей ткани фильма. Жреческие жесты и медленные, плавные движения актеров, наподобие упомянутых выше стилизованных тройных композиций, опять-таки подчеркивают эстетическую сторону движения. Наверное, лучшими примерами параджановских экспериментов с движением в «Киевских фресках» являются изящные пантомимы, символизирующие разлад между Человеком и его бывшей женой (согласно литературному сценарию). Ее поза с обручальным кольцом и пристальный печальный взгляд в камеру определенно предвосхищают игру кольцами между Саят-Нова и принцессой Анной в «Цвете граната».

Монтаж. Об этом аспекте параджановского стиля в «Киевских фресках» говорить труднее, поскольку реальный фильм так и не был снят. Тем не менее, стоит отметить самодостаточный характер многих кадров из этих кинопроб, что, как известно, характерно для последующих фильмов Параджанова. Один из таких сознательных, продуманных приемов – несколько предметов (например, три парсуны), связанных между собой с помощью прямого монтажа. Кроме того, во Фреске № 2 (в литературном сценарии) залпы салюта во время прохождения солдат по площади Победы служат как бы разделительными знаками между фрагментарными, словно бы случайными эпизодами из жизни современного Киева. Как

уже упоминалось, структура этого эпизода в литературном сценарии позволяет предположить, что Параджанов намеревался использовать звук залпов для обозначения смены кадров, что во многом напоминает синхронизацию колокольного звона и других резких звуков с монтажными планами в «Цвете граната».

«Киевские фрески» подготовили площадку для последующих фильмов Параджанова и в более общем, тематическом плане. На первый взгляд, вряд ли можно найти более отличные друг от друга фильмы, чем «Киевские фрески» и «Цвет граната», с точки зрения темы: в первом речь идет о наследии Второй мировой войны и его влиянии на повседневную жизнь в современном Киеве, тогда как второй представляет собой якобы биографию поэта XVIII века. Тем не менее, в обоих этих фильмах, как и в чрезмерно автобиографичном сценарии «Исповеди», доминирует одна и та же проблема: какое место занимает художник в обществе и как вписываются его художественные идеи в общую картину мира.

В «Киевских фресках» еще и множество личных ассоциаций. Светлана Щербатюк, которая развелась с Параджановым за несколько лет до съемок фильма, вспоминает, что, увидев эти кинопробы, была уверена, что это намек на их брак, и нетрудно понять, почему[4].

Во-первых, роль вдовы погибшего на войне должна была играть известная латвийская актриса Вия Артмане; загримированная для кинопроб, она поражала своим сходством с бывшей женой режиссера. В одной из сцен мы видим Грузчика, протягивающего меж губ золотой волос, – очевидно, как воспоминание о ночи, проведенной с музейной смотрительницей. Этот образ вновь появляется в сценарии «Исповеди», где кинорежиссер, который здесь снова фигурирует как «Человек», находит золотой волос своей бывшей жены Светланы через десять лет после развода[5].

В другом эпизоде кинопроб за кадром звучит популярная прелюдия Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна», и мы видим эротически окрашенный сон, в кото-

ром под головой спящего Грузчика разметались длинные золотые волосы.

В то же время автобиографичность разрушенных отношений между режиссером и его женой в сценарии более откровенна. Параджанов даже выбрал на роль сына режиссера собственного сына Сурена. В одном из эпизодов герой сталкивается с милиционером, который сообщает ему, что его (милиционера – ред.) жена только что родила мальчика. В типично параджановском порыве внезапной щедрости режиссер немедленно идет к своей бывшей жене; невидимая фигура выталкивает из двери квартиры пустую детскую коляску, чтобы он отдал ее милиционеру[6].

Реальному сыну Параджанова и его бывшей жены на момент написания сценария было уже несколько лет, и, таким образом, ставшая ненужной детская коляска вполне вписывалась в эту автобиографическую канву. В кинопробах такая же пустая коляска появляется в пантомимической сцене между Человеком и его бывшей женой. [...]

В заключении Главного управления художественной кинематографии Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии от 2 декабря 1965 года по поводу проб С. Параджанова было, в частности, сказано:

«На наш взгляд, эта работа, имеющая по существу экспериментальный характер, свидетельствует об интересных поисках своеобразного изобразительного языка кино, в котором органически сочетаются пластическая экспрессивность пантомимы, живопись, музыка, фактура деталей. Однако пока еще трудно судить о целостности всего произведения, так как ни сценарий, ни просмотренные нами пробы (они, кстати сказать, не имеют прямого отношения к сюжету фильма), не дают достаточных эстетических оснований для этого»[*]. [...]

На самом деле многие кадры в кинопробах, безусловно, *имеют отношение* к конкретным сценам режиссер-

[*]«Киевские фрески», архив музея С. И. Параджанова, Ереван.

ского сценария: солдаты, снимающие сапоги, идущие на цыпочках по квартире и моющие полы; вдова в свадебном наряде, наклеивающая марлевые ленты на окно (образ из сна в средней части фильма); пантомима с участием Человека и его бывшей жены, разобранного пианино, детской коляски и обручального кольца (конкретные элементы пантомимы могут здесь отличаться, но основная идея, тем не менее, была обозначена уже в сценарии). Однако радикально-стилизованная манера постановки этих сцен, видимо, отвлекла кинематографическое начальство от их очевидного содержания.

Несмотря на эти претензии, а может быть, для того, чтобы проверить общественную реакцию на предложенное Параджановым решение фильма, смонтированные кинопробы были показаны в рамках ретроспективы творчества Параджанова в киевском Доме кино вместе с его ранними украинскими художественными и документальными короткометражками. Показ начался 3 декабря 1965 г. и закончился 14 января 1966 г. фильмами «Цветок на камне» и «Киевские фрески»*. Интересно, что «Тени забытых предков» не были включены в эту программу – возможно, потому, что они были еще слишком свежи в памяти киевских деятелей кино. […]

Заключение

Наверное, одной озабоченности официальных инстанций эстетикой и идеологической основой «Киевских фресок» было достаточно, чтобы зарезать этот проект, но эту озабоченность, безусловно, еще больше усилили внешние политические события, совпавшие по времени с работой над фильмом. Стоит вспомнить, что аресты украинских интеллигентов и акция протеста на премьере «Теней забытых предков» происходили в конце августа – начале сентября 1965 года. В октябре того же года, примерно в то время, когда Параджанов заканчивал снимать кинопробы, он и еще шесть подписантов направили

*Параджановский архив музея киностудии имени А.Довженко, Киев.

письма в ЦК Компартии Украины и Советского Союза, в которых интересовались судьбой нескольких недавно арестованных человек, в том числе литературного критика и переводчика Ивана Светличного[7].

Суд над Синявским и Даниэлем состоялся в феврале 1966 года – незадолго до закрытия «Киевских фресок». И, наконец, начинался период, когда были запрещены или положены на полку многие выдающиеся фильмы: «Родник для жаждущих» Ю. Ильенко (1965–66), «Андрей Рублев» А. Тарковского (1966), «История Аси Клячиной» («Асино счастье») А. Кончаловского (1966–67), «Скверный анекдот» А. Алова и В. Наумова (1966), «Комиссар» А. Аскольдова (1967). Таким образом, «Киевские фрески» можно считать еще одной жертвой этих репрессий в сфере киноиндустрии, отражающих общее идеологическое давление, характерное для брежневской эпохи.

В ретроспективе «Киевские фрески» иллюстрируют ту дилемму, с которой Параджанов сталкивался как автор экспериментальных (или скорее поэтических) фильмов, работающий в условиях советской системы. С одной стороны, кинопроекты, касающиеся таких «значительных» тем, как двадцатая годовщина освобождения Киева от немцев, активно поощрялись властью и обеспечивали щедрую организационно-техническую поддержку. С другой стороны, тщательный идеологический контроль, сопутствовавший этой тематике, оставлял Параджанову слишком мало свободы для осуществления его эстетических инноваций. Тема Великой Отечественной войны была особенно чреватой такими рисками, но с аналогичными проблемами Параджанов столкнулся и тогда, когда выбрал жизнь поэта Саят-Нова темой своего фильма «Цвет граната». Закрытие «Киевских фресок» было, конечно, одним из самых крупных разочарований в его карьере, но мы должны быть благодарны за то, что сохранилось все же достаточно материалов, чтобы дать нам представление о том, какой замечательный фильм он мог бы создать.

[1]Параджанов Сергей. Исповедь. Наследие. СПб.: Азбука. 2001. С. 51.

[2]Параджанов Сергей. Киевские фрески. Сценарий // Искусство кино. 1990. № 12. С. 43–57.

[3]Антипенко Александр. Его девиз был – отдавать // Искусство кино. 1990. № 12. С. 67. Републикуется в этом сборнике (с. 77–83).

[4]Щербатюк Светлана. Личная беседа. Киев, дек. 2000).

[5]Параджанов Сергей. Исповедь. Наследие. СПб.: Азбука. 2001. С. 125.

[6]Параджанов Сергей. Исповедь. Наследие. СПб.: Азбука. 2001. С. 69–70.

[7]Українська інтелігенція під судом КГБ. Мюнхен: Сучасність, 1970. С. 187–188.

Выражаю признательность Завену Саркисяну (музей Сергея Параджанова в Ереване) и покойной Татьяне Деревянко (музей киностудии им. Довженко в Киеве), обеспечившим мне доступ к архивам, связанным с этим фильмом. Светлана Щербатюк любезно согласилась на пространное интервью во время моей изыскательской работы в Киеве. Виталий Чернецкий помог с правильным написанием украинских имен собственных и разъяснением некоторых специфических культурных реалий, упомянутых в сценарии.

Печ. по: *Steffen James M. ‘Kyiv Frescoes: Sergei Paradjanov’s Unrealized Film Project’ // KinoKultura, Special Issue 9: Ukrainian Cinema December. 2009.*
Печатается с сокращениями.

Переводчик Наталья Комарова.

АКОП ОВНАТАНЯН

Гарегин Закоян

Страсти по Акопу Овнатаняну

Кинематограф рассказывает нам истории, он повествователен по природе своего материала – движущейся фотографии (план-эпизод), которая содержит в себе то или иное действие. Повествование, движение и действие – три кита, на которых покоится классический кинематограф и наше представление о кино.

Но повествование, даже самое интригующее, еще не есть произведение искусства. Чтобы стать таковым, недостаточно рассказанной истории, надо еще рассказать ее так, чтобы история эта стала идеей, и не идеей вообще, а такой, которую можно прочувствовать и пережить так, как если бы это была не идея, а чувственно воспринимаемая форма. Идея, переживаемая нами в конкретно-чувственной форме, собственно, и есть то, что мы называем произведением искусства.

А возможно ли представить все сказанное в обратном порядке? Можно ли конкретно-чувственную форму, пластику и материальную фактуру передать так, как если бы это была идея, и не просто идея, а идея, как бы порожденная некоей историей, но уже без самой этой истории? Т. е. создавать поэзию, пользуясь материалом, напрочь связанным с повествованием. Иначе говоря, преодолеть исходно заданный материал.

В 1965 году Параджанов закончил работу над фильмом «Тени забытых предков», принесшим ему мировую славу. Фильм был окрещен «поэтическим», а его автор провоз-

глашен основоположником школы поэтического кино. В том же году Пазолини в докладе о поэтическом кино в Пезаро утверждал, что «языком поэзии» кино может говорить, лишь заручившись «повествовательным алиби». Этим «алиби» для «Теней забытых предков» послужила западноукраинская этнокультура. Фильм, конечно же, был повествовательным, а термин «поэтический» употреблен в метафорическом смысле, означающем изящество, красоту и необычность изображаемого.

1 июня 1965 г. Параджанов начал работу над фильмом «Киевские фрески». В ноябре того же года приказом директора киностудии имени Довженко работа над фильмом была прекращена, негатив отснятого материала уничтожен, а режиссер обвинен в «мистически-субъективном отношении к событиям Великой Отечественной войны». «Киевские фрески» – смонтированные и озвученные актерские пробы. По форме это эскиз, набросок, а по содержанию – манифест и декларация нового кинематографического мышления – поэтического, в строгом смысле слова, кино. Обвинение по тем временам было серьезное, и режиссеру не оставалось ничего другого, как покинуть Киев.

В 1966 году С. Параджанов приезжает в Ереван, а в 1967-м на киностудии «Арменфильм» приступает к работе над фильмом «Саят-Нова» («Цвет граната»). Однако после истории, связанной с «Фресками», режиссеру надо было прийти в себя, восстановить свой творческий потенциал и веру в собственные силы. Надо было сделать «Акопа Овнатаняна», чтоб обрести душевное равновесие и приступить к своей главной работе.

Десятиминутный «документальный фильм» «Акоп Овнатанян» был снят Параджановым на Ереванской студии документальных фильмов в 1967 году.

Из «Фресок» в «Акопа Овнатаняна» перекочевало очень многое – ракурсы и планы, какими сняты памятники знаковым фигурам нации, фрагменты города и христианских храмов, портреты кисти старых мастеров, кресла, натюрморты, шарманка, пустые рамы, фаэтон, и

главное – общий стиль картины. Однако во «Фресках» стиль ищет себе опору в рассказе, он еще нуждается в «повествовательном алиби». Алиби оказалось недостаточно убедительным, и «Фрески», как мы уже знаем, были приговорены к высшей мере наказания.

В «Акопе Овнатаняне» нет повествования. А потому и в алиби нет никакой нужды. Это поэзия чистой воды.

Вот фрагмент уместившегося на четырех страницах киносценария: «Черная парча в сочетании с красной кирман шалью[1]. Белая перчатка в сочетании с серебром. Красный джеджим[2] в сочетании с карпетом... Черное сукно в сочетании с золотой персидской парчой. Белые лечаки[3] в сочетании с судебными векселями. Гербовая бумага в сочетании с ювелирными изделиями XIX века. Длительное затемнение, и из затемнения – реальный стакан с водой... в стакане роза... Ампирное красное кресло на фоне серой стены...». И так на протяжении всех четырех страниц сценария. Приходится лишь поражаться мудрости и прозорливости советских киночиновников и редакторов, утвердивших сценарий и спустивших его в производство.

«Акоп Овнатанян» – фильм о художнике (так написано во всех аннотациях), хотя, на самом деле, в картине, кроме двух надписей: «Акоп Овнатанян – художник-портретист» и «Мастер-реалист, воспевший силой поэта современников», о самом художнике ровным счетом ничего не говорится. Между тем Параджанов не только хорошо знал и высоко ценил творчество Акопа Овнатаняна, но и, что важно, глубоко чувствовал и любил его. Что же он поведал нам в своем десятиминутном шедевре? В фильме нет ни биографии художника, ни отдельных эпизодов из его жизни, ни анализа или размышлений о его творчестве, ни самих, по существу, произведений. Т.е. ничего такого, что можно было бы назвать повествованием. В фильме почти нет и «движущихся фотографий», движения в кадре, а в тех редких случаях, когда оно все же присутствует, то в столь ничтожных дозах, что действием его трудно назвать. Вот еще несколько примеров

из сценария: «Вскидывают морды белые лошади. Цокают копыта по мостовой. Играют тари[4]... Кяманча[5]... Шумит Кура... Бесконечный горизонт с высоковольтными столбами, горизонт с бегущими поездами. Обычный фаэтон с горящими днем фонарями...».

Повествование, движение и действие, равно как и надписи и речь минимизированы в фильме настолько, насколько это вообще возможно в кино. На чем же держится картина?

Преодолением как самого материала, так и наших знаний о нем характерен всякий творческий процесс. Откалывает ли художник лишнее от каменной глыбы, освобождая скованную в ней фигуру богини, или же особым образом отбирает и выстраивает слова, высвобождая скрытый в них смысл, он неизменно преодолевает знаковую (а значит, конвенциональную и автоматизированную) сферу языка (значение) и восходит к смыслу (сфера идей).

Материал фильма – вся видимая и слышимая действительность. Чтобы стать фильмом, она должна быть запечатлена, «сфотографирована» и преодолена нами. Что и как мы преодолеваем, что и как «откалываем» от этой действительности?

Всякая съемка, даже когда речь идет о первом фотографическом опыте шестилетнего ребенка, начинается с кадрирования. Что мы делаем, когда кадрируем действительность? Мы отбираем из предложенной нам реальностью картины мира ту ее часть, которая наиболее полно отражает и выражает наше отношение к ней. Мы субъективизируем объективную данность, вкладывая в нее свой смысл («осмысляем ее»). Так, кадрируя различные фрагменты действительности и сцепляя их в определенной последовательности, мы создаем текст, ошибочно нами воспринимаемый как текст, объективно заданный нам самой действительностью. На самом деле, действительность лишь тогда становится текстом, когда перестает быть действительностью, т. е. когда она: 1. фрагменти-

руется; 2. фрагмент вырывается из своего естественного контекста; и 3. из фрагментов, вырванных из своего контекста, строится (формируется) новый текст, который представляет собой уже не саму действительность, а наше отношение (осмысление) к ней. Так создается любой текст – от романов Достоевского до лубочных фотографий пляжного фотографа.

Не исключение и «Акоп Овнатанян». Однако здесь, прежде чем нажать на кнопку «пуск», автор кадрирует не саму действительность, а материал, уже скадрированный и функционирующий как текст. Следовательно, создается некий новый текст из уже существующего, как если бы последний был самой действительностью. Не то ли же самое делал Параджанов в своих уже позднейших коллажах, кроя и по-новому склеивая типографские копии произведений старых мастеров живописи?

Картины Овнатаняна Параджанов кадрирует так же, как обычно кадрируется действительность, выхватывая из нее все для себя ценное и значимое. Однако ценным и значимым для Параджанова оказывается то, что в первичном тексте было периферийным и даже фоновым. Вот еще одна выдержка из сценария: «Фоны картин... Звучит доли[6]... Серые... темно-серые... охристые.... черные...». В центре нашего (зрительского) внимания оказывается не портрет модели (целое), а кружевные манжеты рубашки, свиток, зажатый в кулаке, четки, свисающие с рук, серебряный пояс на талии...; целая галерея кистей рук, каждая со своим неповторимым характером, интонацией, пластикой; такая же галерея глаз – мужских и женских, печальных и кокетливых, задумчивых и решительных. Они, как и руки, уже не принадлежат своим моделям, это не часть портрета или образа такого-то и такого-то, а самостоятельные объекты эстетического восприятия. Они не выступают и в функции части вместо целого (метонимия, синекдоха), так как самого целого мы, собственно, и не знаем. Ведь в фильме полотна художника целиком почти не представлены, а те немногие, что и представле-

ны, никак не соотнесены с собственными фрагментами. Кадрируя тексты Овнатаняна, Параджанов перемещает периферию в центр, делает ее «объектом автономного созерцания» и придает ей самостоятельную эстетическую функцию. Созданные таким образом план-эпизоды, соединяясь в монтаже друг с другом, выстраиваются в совершенно новый текст, где самим персонажам Овнатаняна отведена уже вспомогательная роль – на первый план выходят привычки, манеры, пристрастия, вкусы общества, которое постепенно превращается в героя фильма.

В двух других, следующих друг за другом, монтажных фразах даны галереи сначала женских, затем мужских лиц. Первая фраза сопровождается шараканом[7]. Лица, углубленные в себя, задумчивые, молящие. Вторая фраза сопровождается насыщенным волевым импульсом ритмом барабана. Лица из обобщенного образа модели на полотнах Овнатаняна превращаются в ситуативные. Они отражают конкретные реакции как бы вступивших в диалог мужчин, которые собрались, чтобы принять какое-то очень важное и ответственное решение. Тут и высшие офицерские чины, и важные чиновники, и богатые купцы, и церковные иерархи – встреча их, стало быть, имела общенациональное значение.

Если к уже рассмотренным план-эпизодам (фрагменты картин Овнатаняна), добавить еще несколько натюрмортов, статичных кадров Тифлиса, несколько на весь фильм коротких эпизодов с внутрикадровым движением (лошади, пасущиеся на кладбище, мальчики, играющие там же, движущийся экипаж, свисающий с ковра котенок и падающий ковер, вагончик канатной дороги на фоне храма) и три-четыре кадра с шарманкой и шарманщиками, – то окажется, что мы перечислили весь наличный визуальный материал фильма.

Столь же скуп и лаконичен и звуковой состав фильма. Стук метронома, настраивающаяся кяманча, тишина, церковное пение, барабан, гаммы и закадровая речь в функции шума (детский лепет на французском, несколько армянских слов и несколько слов по-персидски под

звуки игры в нарды[8]), опять тишина, шарманка, синхронные шумы выплеснутой на улицу воды, упавшего на мостовую медного подноса с яблоками, разбитого о булыжную мостовую кувшина с молоком, и мелодия дудука.

Звуковой ряд «Акопа Овнатаняна» достоин специального изучения. В построении фильма он выполняет абсолютно равную с изображением функцию. А в эпизоде с игрой в нарды создает самостоятельный, автономно созерцаемый акустический образ, по отношению к которому изображение выступает в подчиненной функции. В музыкальных кусках звук не только конкретизирует и наделяет смыслом изоряд, но и придает ему, как мы видели в эпизоде с барабаном, некую повествовательность. Что касается синхронных шумов, то они выполняют функцию некой виртуальной синекдохи, указывая на то, что за кадром остались основные действия, очевидно, очень важные, судя по той эмоциональной взволнованности, которую несут в себе эти кадры. Все указанные типы использования звука нацелены на создание некой существующей за кадром жизни, профанируют некую историю, создают ощущение переживаемой истории без актуализации самой этой истории. И наконец, неожиданное и резкое вторжение литавров в меланхолически-томный напев дудука на визуальной монтажной перебивке с кабиной канатной дороги в финале фильма, создает полное ощущение драматической развязки – смены эпох и миров. Фильм завораживает, мы пристально следим за «происходящим», хотя на самом деле ничего и не происходит. Мы сопереживаем фактурам, пластике, интонациям и оттенкам – невидимой ауре конкретного места и времени, как если бы мы сопереживали конкретным героям в драматургически мастерски выверенной пьесе.

Может показаться, что к самому Овнатаняну фильм имеет лишь самое отдаленное отношение и что Параджанов только использует картины художника в качестве глины для сооружения собственного эстетического объекта. В каком-то смысле так оно и есть, но почему же все-таки фильм называется «Акоп Овнатанян»?

Пытаясь уловить отзвуки прошлого, воссоздать тени собственных предков и атмосферу канувшей в лету эпохи, Параджанов пользуется видением и мировосприятием близкого ему по духу художника. Он вчитывается и сосредотачивается на деталях и мелочах, которые, безусловно, были очень важны для самого Овнатаняна и которые отражают саму суть его творчества. Через такое вот проникновение в «несущественное» и «неактуальное», Параджанов высвечивает, озвучивает и деавтоматизирует творчество великого художника в современном общественном сознании. В новом и неожиданном свете предстает перед нами хрестоматийно-стушеванный художник прошлого. До Параджанова мы его таким не знали. Прекрасно сказал об этом Томас Стернз Элиот: «Только в ныне живущих поэтах живут поэты прошлого». То же самое спустя лишь год сотворил Параджанов и с Саят-Новой. Благодаря «Цвету граната» поэт позднего средневековья стал близким, доступным и современным.

Вся информативная часть «Акопа Овнатаняна» сводится к пяти надписям: «Тифлис XIX век», «Акоп Овнатанян художник-портретист», «Мастер-реалист, воспевший силой поэта современников», «Тифлис армянский пантеон». Тифлис упоминается в надписях дважды – в самом начале и в финале – им обрамляется фильм. Он, собственно, и есть герой фильма, высмотренный, выявленный и выстраданный Параджановым в творчестве Овнатаняна и собственной своей жизнью.

По форме все пять надписей даны отдельным кадром, крупным рисованным шрифтом так, как обычно подаются названия фильмов. По функции они скорее напоминают вводящие в тему надписи в немом кино, которые размещались, как и тут, в начале фильма, но не непосредственно друг за другом, а с включенными между ними кадрами уже как бы «идущего» фильма. Исключение составляет последняя надпись – «Тифлис армянский пантеон», которая отодвинута к концу, выступает особняком к первым четырем и как бы предваряет собой финал

фильма. Информативная нагрузка надписей минимальна, сказать, что они что-то добавляют к содержанию фильма, было бы сильным преувеличением, это скорее формальные знаки, композиционные границы, придающие фильму форму некоего повествования. И эту свою драматургическую функцию они выполняют блестяще. Они вместе с двумя долгими затемнениями выступают в качестве опор, на которых строится сюжет и разворачивается драма, с кульминацией, как раз и приходящейся на надпись «Тифлис армянский пантеон». Без знаков препинания. Читай, как хочешь. («Казнить нельзя помиловать»). Далее следует развязка.

Параджанов – реаниматор культуры (тени забытых предков) в данном случае актуализировал в современном общественном сознании атмосферу эпохи, расцвет и падение старого Тифлиса, творчество его выразителя Акопа Овнатаняна, «красоту материальной фактуры эпохи и пластику XIX века».

[1] Драгоценные шали из овечьей и козьей шерсти из персидской провинции Кирман.

[2] Безворсовый карабахский ковер.

[3] Тюлевая вуаль – деталь женского головного убора.

[4] Струнный щипковый музыкальный инструмент.

[5] Струнный смычковый музыкальный инструмент.

[6] Ударный музыкальный инструмент.

[7] Общее название армянских оригинальных (небиблейских) духовных песен.

[8] Настольная игра.

Статья написана специально для сборника.
30. 07. 2012.

ЦВЕТ ГРАНАТА

Мирра Мейлах

Имеет корень все...

Недавно я посмотрела фильм «Цвет граната» – и теперь все время думаю о нем. Просто сказать, что он мне понравился – не могу. Он поразил меня своей поэтичностью, красотой, цветом. К сожалению, я многого не поняла в этой картине; образный строй ее остался для меня загадкой – потому, видимо, что я совсем не знаю поэта, которому фильм посвящен, и очень плохо знаю Армению. Не могли бы вы рассказать об этой картине Сергея Параджанова? Говорят, что такой же непонятный фильм и «Мольба»[*]. Думаю, что не одна я нуждаюсь в объяснении «странностей» «Цвета граната» и «Мольбы».

Галина Иванова
Город Кингисепп

В последние годы[**] в советском кинематографе стали появляться фильмы, сделанные с глубоким проникновением в самобытные национальные культуры. Это не та культурная среда, с которой мы свыклись в жизни и в искусстве. Незнакомое озадачивает, кажется поначалу чуждым; но, преодолевая внутреннее сопротивление, зритель обогащается, открывает для себя новые грани действительности, получает о ней более глубокое представление.

---

[*] «Мольба» (1967) – фильм Т. Абуладзе.
[**] Статья написана в 1972 г.

«Мольба» Тенгиза Абуладзе и «Цвет граната» Сергея Параджанова сходны интенсивностью и органичностью национальных языков, общим масштабом эпичности. Однако эти черты скорее являются следствием, производным более глубокого родства – родства проблематики.

Действие фильмов происходит в тех уголках земли, где долго сохранялись патриархальные средневековые связи и отношения: Хевсуретия – высокогорная, труднодоступная область Грузии – в «Мольбе», Агпат и Санаин в Армении XVIII века – в «Цвете граната». Этих кинематографистов интересует место человека в общине, выступающей как обширное целое, охваченной единством жизненного уклада, веры и нравственных идеалов, где все сферы жизни и быта управлялись вековыми обычаями предков, анонимной культурной традицией. Общинное бытие представляет не только исторический интерес. Здесь встает целая группа актуальнейших проблем: цельность личности, ее самоопределение и возможности реализации ее творческих потенций, моральность личности и мораль общества, понятие ответственности, свободы воли и выбора. Здесь черпается богатейший материал для сопоставлений с современностью, а с другой стороны – обнаруживаются истоки тех процессов, следствия которых тревожат нас в сегодняшнем мире.

Возможно, необычность проблематики также отчасти объясняет трудность названных фильмов; в каждом из них нравственная проблематика служит стержнем, который скрепляет художественную ткань, придает смысл многочисленным слагаемым кинопроизведения, обусловливает его художественные приемы, стиль и поэтику. Для зрителя, не сумевшего понять ее, а тем самым смысл целого, фильм превращается в рассыпанный произвольный набор непонятных, раздражающих экстравагантностей.

В каждом из фильмов общая проблема предстает по-своему, в особом повороте. […]

В фильме Параджанова «Цвет граната», как и в другой его картине – «Тени забытых предков», главенствует

тема «корней», мысль о глубине, органичности и плодотворности связей человека со взрастившим его миром. В «Цвете граната» этот человек – великий армянский поэт и ашуг Саят-Нова; древняя культура Армении – почва духовного богатства и творческих свершений одаренной личности, как бы ни были сложны отношения поэта с обществом, как бы ни была трагична его судьба.

Надличные формы эпического искусства определили многие особенности этого необычного фильма. В нем нет того, что именуется душевной жизнью героя, – передачи его настроений, противоречивых чувств – привычного материала кинодрамы. Есть иное: духовное бытие средневекового поэта, очищенное от всего преходящего, случайного, мимолетного. Параджанов с глубоким философским проникновением воплощает те черты поэзии армянского средневековья, которые унаследовал, воспринял с молоком матери Саят-Нова, – мудрую скорбь и светлое приятие жизни, строгость и мужество, боль за Армению, страдавшую от чужеземного гнета, преданность прошлому.

Необычный лаконизм драматургических ситуаций в «Цвете граната», условность его стилистики, думается, подсказаны не только особым поворотом темы, строем самой поэзии Саят-Новы, но и отрывочностью, неполнотой, недосказанностью биографии поэта.

О жизни Саят-Новы известно очень немногое. Параджанов отказался от биографических домыслов, от попытки конкретизировать индивидуальность и поступки своего героя – увидеть его «со стороны», от повествовательно-связного изложения событий. Он концентрирует внимание на основных состояниях, жизненных этапах Саят-Новы: детство в сформировавшей его среде, юность и любовь, разбившаяся о сословный барьер, зрелость в смиренном труде и щедрости сердца, усталая мудрость старца, смерть поэта и бессмертие его поэзии.

Каждая из лаконично, обобщенно обозначенных жизненных ситуаций дает простор творческой фантазии и

интуиции режиссера. Фундаментом такой фантазии служит подлинность вещественных символов эпохи и среды, быта, очищенного от обыденности, возведенного в ритуал, ритуала, ставшего бытовым элементом народной жизни, наконец, подлинность самой поэзии Саят-Новы. Цель же фантазии – воссоздание духовного мира этой поэзии.

Поэзия Саят-Новы сама диктует такой путь. Возвышенная, рафинированная, она выросла на почве многовековой традиции армянского средневековья, впитала и кристаллизовала черты мировосприятия, мышления и образности, характерные для этой богатой, самобытной художественной культуры. Его стихам совершенно не свойствен сюжетный, драматически повествовательный элемент, не свойственны упоминания о конкретных жизненных событиях. Это не «отражение», а квинтэссенция жизненного и духовного опыта, связанная с реальной действительностью не на поверхности, а в глубине. Стихи говорят языком притчи – языком, на котором мудрость говорит об истине.

Пересказывать эту поэзию средствами кинематографа – безнадежная затея. Параджанов создал фильм, который стал не экранной версией, «переводом» стихов Саят-Новы, а их инобытием, «перевоплощением», перелил магию слов в магию экранного изображения, приобщил движение фильма к тайной жизни стиха, которая стирает пыль житейской суеты, открывая глаза на изначальные жизненные ценности. Параджанов опирался не на подстрочник, а на целостное глубокое ощущение поэзии и личности Саят-Новы и мира, в котором он жил. Его фильм – это не биография поэта, не популяризация его произведений, а самостоятельное произведение искусства, предназначенное тем, кто хочет его понять, кто сумеет его оценить.

Зрителю, лишенному такой установки, фильм может показаться причудливым и трудным. Восприятие этого фильма действительно требует от зрителя изрядной доли напряжения, сосредоточенности, активности. Письмо

Галины Ивановой свидетельствует о том, что напряжение это не бесплодно: фильм пробуждает мысль, вызывает желание узнать больше. Знание поэзии Саят-Новы и культуры Армении, разумеется, способствует пониманию фильма, хотя и не является определяющим моментом: фольклорные мотивы, национальные обычаи и ритуалы предстают здесь в поэтически обобщенном своем смысле, и именно поэтому фильм может оказаться близким человеку любой национальности и культуры.

Трудность фильма и в том, что слова, комментирующая внутренняя речь здесь умолкают. Художник словно приглашает глубже окунуться вслед за ним в гущу той изначальной реальности, где рождаются слова-символы, призывает услышать их безмолвно-красноречивый язык. Мы видим изъеденные веками камни монастырских стен, среди которых ходил Саят-Нова, древние рукописи, которые он читал. Мертвые материальные предметы оживают, обретают собственную речь, их буквальный, «назывной» смысл меркнет и исчезает перед глубинным; мы присутствуем при рождении поэтического образа, который еще не отлился в слова, собственными глазами видим овеществленные века человеческой мудрости, терпеливого труда и чувства красоты – «гранитную твердь основ» истинной поэзии.

Мы видим на экране плоды граната, сочащиеся кровью, старинной чеканки кинжал, цветущую розу, рыб и хлебы на чистом суровом полотне, горящие свечи, чаши с зерном и землей... Это не просто красивые, подлинные вещи, прекрасно снятые, подолгу задерживающиеся на крупных планах. Ими можно долго любоваться, но важнее увидеть в этих предметах тот глубинный, веками концентрировавшийся смысл, который сделал их символами – стихов Саят-Новы, поэзии вообще и самого человеческого представления о мире. Мы видим эти символы не в обычной для них словесной оболочке, а во плоти, можем ощутить всю их чувственную полноту, углубиться в их скрытое значение. Перед нами куски жизненной реальности, которая не обманывает, – символы, созданные

самой жизнью, историей, народной культурой, природой и умением; вот почему Параджанова так заботила в этом фильме подлинность старинных вещей, всех слагаемых материального мира фильма!

Предметные символы – живописные, «натюрмортные» в каждом отдельном кадре – изменяются, варьируются в своем значении на протяжении всего фильма. Вещи играют, живут, обретают творческую силу бытия. Старинной чеканки чаша может стать символом изобилия и душевной щедрости, но в иных ситуациях, иначе обыгранная актерами, воспринимается как символ низкой прозы жизни, опустошения. Жемчужная раковина, увиденная в детстве, навсегда становится символом красоты, любви. Земля – начало жизни и ее итог. Хлеб и шерсть, заполнившие родительский дом в фантастическом сне поэта, – знак благоденствия и простого, чистого существования, освященного трудом.

Движение вещной символики в фильме, одновременно и неразрывно принадлежащей культуре Армении и поэзии Саят-Новы, быту и ритуалу, спаяв воедино все эти «темы», внушает мысль о цельности личности поэта, о нерушимости его нравственного и духовного мира, о глубине и органичности его корней. «Имеет корень все, и ты в свой род идешь».

Тем же целям служат все выразительные средства фильма, главный принцип их развития можно определить как вариацию мотива, темы. Их образуют и повторяющиеся ситуации, цветовые композиции (не говоря уже о музыке и звуке) и даже лица персонажей фильма! Последнее, вероятно, один из самых поразительных и действенных его приемов. Роли юноши Саят-Новы и царевны Анны, монахини в белом и музы поэта исполняет одна актриса – Софико Чиаурели. Мастерский грим изменяет внешние черты, исключает одинаковость лиц, но сохраняет, более того, подчеркивает общность выражения, духовную близость. Так возникает еще одна «вариация на тему», она развивается на протяжении всего фильма, делает зримым и символически многозначным

представление о любви как о полном духовном единении, как о высшей красоте и гармонии, говорит о неразрывности любви и поэзии.

Безмолвие актеров и обращение к пантомиме необычны, но оправданы замыслом, выдержаны в общем стилистическом ключе. Жест здесь не служит заменой слова: это «стихи», материалом которых служит пластика человеческого тела. Параджанов лишь в немногих случаях выделяет, обособляет пантомиму, в остальном грань между жестом бытовым и жестом «стихотворным», переходы от одного к другому почти неуловимы. Различия касаются лишь строгости, графичности пластического рисунка.

Молчащие, стилизованно движущиеся герои, казалось бы, должны исключить всякое ощущение «живой» реальности. Но она постоянно напоминает о себе в этом подчеркнуто, демонстративно условном фильме – не только подлинностью вещного мира, но и переливами открытых интимных чувств – нежной резвостью мальчика, мягкой ласковостью родителей, простодушной приветливостью маленького монаха. Звуковой ряд фильма – еще одна, слышимая, ипостась той жизненной реальности, из которой Параджанов извлекает емкие поэтические образы-обобщения. Голос, читающий строки стихов Саят-Новы, смешивается, сплетается со звучаниями кяманчи и закадровой музыки, природы и быта, с отголосками песен и гулкими, размноженными эхом хоровыми звучаниями.

Многообразные, многозначные сочетания изображения и звука придают фильму бесконечное свободное дыхание, широкий, напряженный ритм.

Наряду со стихами Саят-Новы, видимой и слышимой реальностью вещественного мира существовал еще один источник, определивший стилистику и поэтику «Цвета граната». Это армянская миниатюра, достигшая в средневековой Армении необычайно высокого развития. Кадры фильма не стилизованы под миниатюру – своими средствами, в ином материале они реализуют характерные для нее лаконизм, обобщенность графических контуров, очищенность от ненужных деталей и украшающей

орнаментики, простоту красочной гаммы, составленной из чистых тонов.

Красота предметного мира в этом фильме доставляет не только чувственную радость, она одухотворена и воплощает одну из главных внутренних тем – ощущение, что «мир хорош», приятие жизни в ее щедрости и изобилии. Эта тема сливается с другой, близкой ей, – с темой полноты, переполненности существования: «переливание через край» становится ее видимым символом – плод граната переполнен соком, потоки дождя пронизывают толщу каменных стен, вино льется через край чаши, масло – из полных до краев кувшинов... Эта тема во множестве обличий проходит через весь фильм.

Фильмы эпического направления, поэтически-обобщенной стилистики не случайно испокон киновека в той или иной мере тяготели к живописности, пластической выразительности, относительной статичности кадра. Так было с фильмами Ланга и Дрейера, Довженко и Эйзенштейна, при всех их кардинальных смысловых и эстетических различиях.

«Цвет граната» эпичен целиком и полностью и по материалу, и по его воплощению. Параджанов создает экранный мир, где духовный климат и нравственные критерии определены народной традицией, вековой национальной культурой. Потому и возникает в этом фильме слитное, органическое единство личности, поэзии, жизни Саят-Новы с прекрасной древней культурой Армении.

Являются ли подобные тенденции новаторскими?

Уже сегодня понятно, что возникли они не случайно, не в стороне от главных устремлений нашего многонационального искусства, где новаторство уходит корнями в народную культуру, а поиски новых путей в киноискусстве опираются (как и прежде!) на бережное, любовное отношение к великому классическому наследию. Вероятно, есть своя логика и в том, что в век научно-технической революции художники все чаще и серьезнее погружаются в жизнь минувших поколений, выявляют те устойчивые духовные ценности, которые существуют

на прочном основании национальной традиции, опыта и мудрости многих поколений.

Печ. по: *Аврора. 1972. № 11. С. 58–61.*
Печатается с сокращениями.

Жорж Нива

Мумия поэта

(Эссе)

Фильм Сергея Параджанова «Тени забытых предков» вышел в 1965 году. Это масштабная, неторопливая и невероятно насыщенная фреска, повествующая о суровом и красочном мире – мире гуцулов, обитателей Восточных Карпат, сохранивших, благодаря географической изоляции, язык, традиции и свое видение мира. Несколько лет спустя создание «Цвета граната» подтвердило гениальность этого сложного и немногими любимого человека. Все реже вспыхивает в его глазах свет, и Параджанов знает об этом. Фильм же буквально ослепляет нас. Это ослепление всеобщее, несомненное и безоговорочное. Безупречные по кадрированию изображения медленно сменяют друг друга, словно страницы книги миниатюр, которую листает рука волшебника. Параджанов погружает нас в замкнутый мир: непреодолимое очарование лиц, на фоне голой стены, воскрешает в памяти полотно Симона Мартини. Медленно проплывают тяжело склоненные головы; резко сменяются сюрреалистические картины. Кровь граната разливается по стене, завораживая нас; постепенно затягивается кружевом словно из мрамора изваянное лицо принцессы: Мужчина и Женщина, сменяя друг друга, играют, как в театре, на фоне роскошного ковра исполненную чувственности роль – неспешной поступью движется чтущая святыни цивилизации. История жизни армянского поэта Саят-Нова проходит отдельными картинами, и кровь трех гранатов – их обрамление. Жертвоприношение цыплят на ступенях храма, парад прекрасных кабардинских ска-

кунов, стрела персидского царя, уничтожающего малейший знак культуры на завоеванных землях, белые книги, взмывающие, словно голуби, с церковного купола, краткая и мистическая сцена купания, воспоминание поэта о смерти родителей, торжественное появление барочного ангела Смерти, за которым следует муза, бестелесная и чопорная, как испанская инфанта... От религиозного иератизма – к золоченой сверху донизу барочной многословности. Лишенные возможности понимать стихи, произносимые на грузинском, армянском или персидском, мы поглощаем изображения. Последние полотна переполнены неким сюрреализмом в духе Бунюэля. И вместе с тем, какие волнующие переживания вызывают у нас эти великолепные картины! Не более, чем дерзким видением кажутся храм Ахпат и Католикос на черном катафалке, вокруг которого медленно движутся огромные слепые и глухие бараны, невольные статисты бесстрастной Истории. Самый же, пожалуй, волнующий символ – мумия поэта, с закрытым лицом, грубо перевязанная разноцветной бечевкой, мумия, покоившаяся в крипте, внимавшая стенаниям женщины и скрывшаяся от нас в вихре опавших листьев.

***

Действительно ли кино – искусство, «имеющее право» на инакомыслие? Правда ли, что средства, которыми оно пользуется, обеспечивают мастеру идеологическое преимущество? Можно лишь констатировать, что, вопреки тотальному контролю кинематографической продукции СССР, тем не менее, в седьмом виде искусства сохранил инакомыслящих.

Где-то в глубине крипты ждет, нелепо обвязанная веревкой, мумия поэта...

Печ. по: *Голос Украины. 1994. 24 сентября.*
Переводчик Евгения Еременко.

Светлана Саркисян

Цветной слух

В XX веке в связи с развитием «движущейся фотографии» поле возможных синтезов искусств расширилось. «Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство»[1]. Реальная вещность, материализация образного и воображаемого мира кинематографа отразились на структуралистских направлениях поэзии (футуризм, супрематизм, дадаизм), специфика пространственно-временных смещений – на прозе Джойса, Пруста, Фолкнера... В теорию музыки вошло обиходное, хотя и достаточно расплывчато трактуемое понятие кадровости. В «Неравнодушной природе»[2] на материале японской живописи XV века Эйзенштейн раскрывает связи музыкально-композиционных идей с живописными. Отмечая повторяющиеся у разных инструментов и в разных тональностях одни и те же мотивы, он пишет, что в живописи «единство целого достигается не путем перспективного пространственного объединения, но только что описанным музыкальным путем». А в знаменитой статье «Вертикальный монтаж», говоря о связи музыки и кино на примере «Александра Невского», Эйзенштейн особо отмечает «преобразование пространственных отношений во временные и обратно»[3].

В 1933 году член знаменитого Пражского лингвистического кружка Ян Мукаржовский, исследовавший знаковую природу фильма, констатирует общность поэтического и фильмового пространства через постепенное чередование отдельных элементов, из которых складывается целое. Он пишет, что «воображение о пространстве приобретает точность по мере следования изображений. Отсюда можно предположить, что специфическое фильмовое пространство есть не действительное и

не иллюзорное пространство, а пространство-значение. Иллюзорные отрезки пространства, представленные посредством очередных отображений, являются его частичными знаками, а их комплект «означает» целостное пространство»[4].

Кино, как аналог поэтической структуры, нашло практическое воплощение, например, в фильме Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) по сценарию Алена Роб-Грийе. Этот фильм-манифест, трансформировавший музыкально-поэтические фантазии в зрительные образы, провозглашал иную эстетическую реальность.

Сергей Параджанов также шел дорогой новых синтезов в искусстве. Однако – в отличие от психоаналитизма французов или метафизического сюрреализма Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали в их совместном шедевре немого кино, «Андалузском псе», – для него было характерно мифологическое сознание. Сам автор определил жанр «Теней забытых предков» как коллаж. Но ни техника коллажа, ни поп-арт как стиль авангардного искусства не могут объяснить природу творчества Параджанова. В его фильмах присутствует необычайное совмещение разных времен реальности. «Оркестровка» атрибутов времени в каждом случае особая, осуществленная с разной степенью условности. Однако главным при восприятии такого рода коллажей становится поиск глубинной функциональности, воздействующий на общую целостность композиции.

Особенности подсознательного мира параджановского творчества – в развитой системе мифологического мышления, причем архетипического мышления, а не конкретно национального. В параджановских коллажах ценность определяется не качеством материала, а передаваемой информацией. К примеру, возможна такая мифологизация предметной символики в фильмах Параджанова: часы – течение жизни, кукла – детство или прародина человека, зеркало – самоанализ или интроспекция, сундук – биографический опыт. Старые реликвии обладают тем большей значимостью, чем условней их знаковая при-

рода. Мифологическое мышление режиссера обусловливает устойчивость знаковых символов и языковой сферы в целом. В этом плане примечательно отсутствие резких стилевых перепадов между его фильмами, даже наиболее отдаленными друг от друга по времени создания: «Цвет граната» и «Легенда о Сурамской крепости».

Параджановская мифология, подобно любой мифологии в ее классическом понимании, представляет собой сложную многоуровневую систему. Реальность и вымысел, стихийность и упорядоченность, смысл и абсурд, время и человек, природа и космос находятся в абсолютном равновесии. Они обладают взаимным притяжением и не разделяются на полярные противоположности, на общее и частное, становясь тем самым разными сторонами одного образа. Образ существует в различных ипостасях, причем как в предметных, зримых, так и воображаемых, подсознательных. Образ в мифологии существует в свободном парении, он не укладывается в строгий событийный ряд, построенный по известной триаде: «завязка – кульминация – развязка». Развитие идет как бы по спирали, ибо, меняя ипостась, оно сохраняет корневые лейттематические свойства, свою память, свой генетический код. Логика преобразования «явления» во времени предполагает не столько его качественную трансформацию, сколько варьирование. Эти факторы придают мифу имманентный масштаб, особое измерение смысловых функций.

Мифологическое повествование особенно ярко выражено в таком фильме Параджанова, как «Цвет граната».

Этнология XX века исследует связь мифологии и музыки через анализ «ментальных структур», то есть глубинных структур сознания. По Клоду Леви-Строссу, время протекания мифологического или музыкального произведения и время его восприятия разнятся. Французский структуролог определяет время восприятия как «континуум внутреннего порядка». Это физиологическое время слушателя, «уничтожающее» континуум культурно-исторического мифа. В частности, Леви-Стросс пишет

следующее: «Мифология особенно затрагивает психофизиологические аспекты – самой длиной повествования, повторением тем, другими формами повторов и параллелизмов, которые для своего правильного восприятия требуют, чтобы сознание слушателя, если можно так выразиться, покрывало поле повествования вдоль и поперек, по мере того, как оно разворачивается перед ним. То же самое можно сказать и о музыке»[5].

Леви-Стросс, ставя музыку в привилегированное положение и называя «высшей тайной науки о человеке», постоянно подчеркивает метафоризм ее языка. Миф так же, как и музыка, «оперирует сознательными аппроксимациями (то есть приближенными выражениями. – С. С.) истин» и отражает национальное отношение человека к действительности.

Все временные искусства свой ментальный строй раскрывают в процессе восприятия – слушания или видения. И если в кинопроизведении более важен не конкретный, иллюстрирующий повествование зрительный ряд, а другая по направленности визуализация – зрение, обращенное внутрь, то зритель способен воспринять глубину ментальных структур, как и эзотеризм художественной процессуальности в целом, то есть способен увидеть то, что находится за пределами механического созерцания кино-визии.

Подчеркнуто этнографический характер фильмов Сергея Параджанова располагает к поиску архетипов, архаичных праэлементов. Для него спонтанный мифологизм «pensée sauvage» (термин Леви-Стросса) – не абстракция художественного вымысла, а присутствующая в современности реальность.

В своеобразной системе параджановского мышления сложный характер логических связей мифологического повествования отражает музыкальное начало, определяющее и композиционное пространство фильма. Музыка в фильмах Параджанова играет субстанциональную роль как на семантическом уровне, так и на синтаксическом.

Теория музыки тщательно разработана, поэтому ее

терминологический аппарат используется и в других искусствах, в том числе и в кинематографе.

Ингмар Бергман сказал: «Кинематограф в основном – ритм, вдох и выдох в беспрерывной последовательности». В отличие от музыки, где ритмическая пульсация, улавливаемая слухом, формирует эмоциональный образ, изобразительный ряд фильма зримо подчеркивает ее посредством частоты кадров или их намеренной медлительности, растянутости. Здесь, как и в музыке, естественны темпо-ритмические сдвиги: остановка камеры, замедления и ускорения, плавность и дискретность, большие и меньшие длительности, то есть временные протяженности, чередующиеся по горизонтали и в их наложении по вертикали.

Проявление статических и динамических свойств движения в музыке и кинематографе несет, разумеется, больше различий, чем общностей, так как динамика для музыки является приоритетным фактором. Кино в данном случае предлагает свои закономерности, исходящие из самой природы его выразительных средств. К примеру, кинокамера не только фиксирует движение, но и сама находится в движении. Чисто технический прием, осуществляемый благодаря видению режиссера и оператора, определяет и стилистику самого фильма.

Варьирование, лежащее в основе многих искусств, в музыке приобретает универсальный характер. Во-первых, оно мыслится как философская категория развития-протекания и обеспечивает диалектику любого процесса, который в музыке постоянен, – его скрывает и пространство между звуками. Во-вторых, варьирование в музыке подразумевает вариантность всевозможных деталей звуковых структур на уровне высотности, ритмики, гармонии, фактуры, оркестровки. И преобразование, видоизменение, и всякое повторение в музыкальном произведении изменяют контекстуальные и временные соотношения, что имеет прямое касательство и к искусству кинематографа.

Параджанов в своих фильмах, и особенно в «Цвете

граната», использует приемы экспозиционного изложения материала, причем не только в начале каждой новеллы, а постоянно по ходу фильма; там же, где отсутствует сюжетное развитие и внимание концентрируется на созерцании образов, – приемы варьированного повтора.

В фильмах режиссера встречаются популярные в кинематографе образные реминисценции и своеобразные музыкальные ritenuto движения – стоп-кадры, в которых происходит изменение функций отдельных элементов, их новое композиционное положение и посредством этого – иная смысловая акцентуация. Ведь интонационное переосмысление определенных мелодических фигур воздействует на структурное образование в целом.

Параджанов, для которого в «Цвете граната» цвет имеет активное семантическое значение, использует и чисто цветовые (в музыке это темброво-колористические) вариации (к примеру, в сцене с кружевами разных цветов, которые плетет Анна), и композиционные (варьирование той же мизансцены), и орнаментальные (вращение куклы-маятника), и предметно-знаковые (Поэт аллегорически, через символически значащие предметы, говорит о своей любви к Анне). Единственно, что здесь является семантически неизменным, это музыка, как натуральная – настройка кяманчи, так и абстрактно-современная с подчеркнуто интервальной диссонантностью, пуантилистическая по стилю.

Функции музыки здесь уподоблены органному пункту. Она выполняет роль басовой поддержки, позволяя остальным «голосам» свободно варьироваться. Как музыкальный прием это напоминает полифонические вариации basso ostinato.

Поразительной параджановской изобретательности варьирования может позавидовать любой композитор, сочиняющий вариации на собственные заданные темы. И как композитор, режиссер особенно тщательно подходит к вопросу фактуры, которая в музыке является материальным воплощением звучащей материи. Характер соотношения и функции всех слоев музыкальной ткани

произведения обусловливают тип фактуры: полифонической при равнодействии всех голосов, гармонической при ведущем значении одного-двух голосов и мелодической, совмещающей оба эти типа, то есть когда мелодическую самостоятельность обретает каждый из голосов.

Методологический подход Параджанова к фактурности аналогичен описанному музыкальному. Компоновка кадров в его фильмах может быть проанализирована через призму музыкальной фактуры. В экспозиционных эпизодах Параджанов предпочитает использовать тип мелодической фактуры, позволяющей индивидуализировать отдельные линии образных или предметных рядов, переключая внимание зрителя с одной на другую. «Перескоки», фиксация зрения на разных объектах естественны для кинематографа и не выглядят столь резким приемом развития материала, как в музыке. Полифонический и гармонический типы фактуры, используемые для развития или разработки материала, являются наиболее излюбленными для Параджанова. Полифоническому типу фактуры в его фильмах, как правило, не присуще обилие голосов (правда, есть и исключения, например, эпизод «Царские игры» в «Цвете граната» и близкий ему по решению эпизод «Царь и народные игрища» в фильме «Легенда о Сурамской крепости»), что позволяет предельно подчеркнуть каждую фактурную линию, ее самостоятельное поведение и функциональную независимость. Таких эпизодов множество. Обычно они даются крупным планом. Один из них – трехголосная инвенция – заключительный эпизод «Смерть Поэта». Спокойный, мудрый в своем решении Саят-Нова, агонизирующие жертвенные петухи и неподвижная земля, от которой камера постепенно удаляется. Так что зритель как бы присутствует при вознесении бессмертной души Поэта.

Гармоническому типу фактуры, напротив, присуща развитая многоголосность, а иногда и сверхмногоголосие. Режиссер эффективно использует такой тип фактуры в кульминациях (к примеру, похороны католикоса

в церкви с аллегорически трактуемым овечьим стадом) или эпизодах, имеющих драматургически поворотное значение. В этих случаях гармоническая фактура приобретает скорее аккордовый склад изложения: как напряженно длящийся аккорд, звучат в фильме сцены с ламой. Сверхмногоголосная структура этого аккорда выражена в вертикальном (изобразительный ряд выстроен именно вертикально, он словно пространственно сжат) наложении различных фигур. Эта многофигурная, многоэтажная, многоголосная композиция относится к числу специфически параджановских стоп-кадров. Отсюда уже рукой подать до его коллажей, создававшихся с середины 70-х годов и до конца жизни. А истоки самобытной параджановской эстетики коллажа (совмещение несовместимого) – вот в таких статичных многофигурных кадрах, кадрах-фотографиях, кадрах-аккордах. При этом параджановский аккорд – это не классический аккорд, расположенный по терциям, а, скорее, cluster, распространенный в музыке XX века.

В гармоническом типе фактуры аккорд имеет аккомпанирующее значение. В «Цвете граната» под аккордом понимается многофигурное образование. Типичной иллюстрацией к сказанному могут служить сцены из монастырской жизни, где четко распределены мелодически солирующая (Поэт) и гармонически аккомпанирующая (монахи, прихожане церкви) функции. Разделение этих функций Параджанов подчеркивает разницей их пластического движения: солирующий голос пластически более интонационно разнообразен, подвижен, аккомпанирующие голоса выполняют ритмически однотипное монотонное движение.

По аналогии с музыкой фактурное развитие в «Цвете граната» пребывает в постоянной неустойчивости, то есть режиссер использует фактуру как одно из средств динамизации формы. Разумеется, не в одном чередовании фактур сокрыт смысл динамизации, тем более, что кроме чередования-сопоставления разных фактур, в фильме используется прием перетекания элементов одной фак-

туры в другую. Но внутри даже картинно оформленного кадра Параджанов различными методами варьирования, ротации, изменения контекстуальной семантики составляющих кадр единиц и их эпизодического, как бы акцентного, выделения стремится к преодолению внешне выраженной статичности. («Легенда о Сурамской крепости» тоже богата такой статикой, к примеру, эпизод «Сон и предчувствие смерти», где внешняя статика преодолена внутренней динамикой).

В современную музыку медитативного направления вошли терминологические понятия типа «динамическая статика», «динамическое стояние», которые целиком отражают принципы параджановского метода. Режиссер склонен не к показу-действию, устремленному к сюжетной кульминации и следующей за ней развязке, а к длительным стояниям-размышлениям, проникающим в глубины зрительского сознания и подсознания.

Динамическая статика порождена восточным мировосприятием времени-пространства, восточной созерцательностью, сопровождаемой отрешенностью от социальной суеты и погруженностью в абстрактное размышление. Но за внешним покоем таится интенсивность постоянного течения. Подобно течению реки, за внешней непрерывной повторяемостью происходят неприметные, но в результате воздействующие на общее течение сдвиги. Искусство средневековой книжной миниатюры Востока или орнаментальных хачкаров (крест-камней) Армении могут служить образцами такого восприятия.

У Параджанова пиковой вершиной восточного мировосприятия стал «Цвет граната», хотя оно сказывалось и в более ранних работах, в «Киевских фресках» и документальном фильме «Акоп Овнатанян», в художественном «Тени забытых предков», где режиссер привносит в поэтическую новеллу-притчу черты старовосточной статики, тонко сочетающейся с обрядовостью и своеобразным язычеством этого фильма. В сюжетном отношении «Тени забытых предков» – фильм достаточно активный. Но автор, кажется, все время сознательно тормозит

действие, останавливает движение, полет, взмах, чтобы увидеть их сущность. После этой картины стала закономерной стилистика «Цвета граната», когда активизация восточного мышления уже была обусловлена конкретным – национально-армянским – материалом.

Наконец, еще об одной закономерности, сближающей музыку и кино. Речь идет о тембровой колористике. Фонограммы фильмов Параджанова позволяют судить об их тембровой драматургии. Природные звуки, сопрягаясь с музыкальными, чистое пение с разноязычным, разнодиалектным, разнораспевным говором и неартикулируемыми возгласами, криком животных и птиц, различными конкретными шумами окружающей природы либо вызванные механическими действиями, создают удивительно дифференцированную фоническую партитуру. Особое значение приобретают и натуральные звуки народных инструментов: в «Цвете граната» – лейтмотив кяманчи, в «Легенде о Сурамской крепости» – дхола и тимп-липито. При этом режиссер по-музыкальному чутко подчеркивает значение паузы, тишины, молчания – в музыке также, наряду с краткими паузами, используются долгие luft и tacet.

Одновременно с таким отношением к фонизму как специфически звучащей структуре Параджанов подходит к явлению тембровости в его традиционном, красочном значении. Импрессионистские парные понятия «звук-цвет», «тембр-краска» реализуются Параджановым согласно его индивидуальным представлениям – насколько индивидуален внутренний слух человека. Этот особый процесс взаимодействия разных органов чувств, в итоге порождающих новую способность восприятия, психология определяет как синестезию. Одной из ее своеобразных форм – визуализацией слышимого – является цветной слух. Как известно, цветным тональным слухом обладали Римский-Корсаков, Скрябин, отчасти Шенберг, Мессиан. Ученик последнего, Янис Ксенакис, в пространственном единстве объединил движение звука, цвета и архитектурных форм.

Сергею Параджанову, думается, как и другим кинорежиссерам (к примеру, Микеланджело Антониони), также был присущ цветной слух. Он воспринимал цвет темброво и тонально, поэтому его «озвучивание» происходило не спонтанно, а по определенной логике. Другое дело, что колористическое воображение режиссера питалось и армянской книжной миниатюрой Высокого средневековья (X–XVI века), и цветовыми ландшафтами Армении («Цвет граната»), Украины («Тени забытых предков»), Грузии («Легенда о Сурамской крепости»), Азербайджана («Ашик-Кериб»)...

Дополнительной аргументацией феноменологического анализа музыки в структуре кино нового типа могут стать и фильмы Андрея Тарковского. В одном из самых музыкальных фильмов режиссера «Ностальгия» сюжетные и структурные особенности сценария, развивающегося не целеустремленно, с динамическими волнами, а медленно (музыкально я определила бы это как moderato cantabile), пространно, с долгими остановками (то есть ферматами), возвратами, реминисценциями, варьированием – все это приближает изобразительное повествование к музыкальному.

Музыка и кино – искусства, которые на протяжении столетия продемонстрировали разнообразные скрещения на семиотическом и феноменологическом уровнях. Взаимопроникновение этих искусств породило новую субстанциональную форму их существования. Параджанов в своих фильмах открыл новый феномен изобразительности звучащей музыки и выразительности безмолвного кино.

Безусловно, перетекание одного искусства в другое «не ущемляет» саму природу этих искусств, иначе говоря, кино не перестает быть кино, а музыка – музыкой. Но перетекание обогащает каждое из искусств, ибо возрастает степень возможных ассоциативных связей. Такого рода кинематограф апеллирует к интеллектуальным, чувственным подсознательным импульсам воспринимающего, он формирует новый тип кинозрителя.

Сергей Параджанов вошел в историю кино как реформатор его языка. Преодолевая литературную повествовательность, он привнес в свои фильмы поэтику живописи, музыки, хореографической и пантомимической пластики, тем самым обогащая кинематограф новыми закономерностями синтеза искусств.

[1]Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Искусство. 1977. С. 322.

[2]Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах. Т. 3. М.: Искусство. 1964. С. 20–70.

[3]Эйзенштейн С. Там же. Т. 2. С. 248–249.

[4]Mukoravsky Jan. O estetycefilmu. Res facta. Teksty o muzyce wspolczesney. T. 3. Warszawa. 1969. S. 144.

[5]Levi-Strauss. Claude. Mythologiques I. Le cru et le cuit. Paris, 1964. Цит.по русскому переводу в кн.: Семиотика и искусствометрия. М.: Мир. 1972. С. 28.

Печ. по: *Искусство кино. 1995. № 8. С. 139–145.*

Эрик Бюло

«Саят-Нова» Сергея Параджанова

Вступление

На монастырских крышах разложены книги, их страницы трепещут на ветру. И среди этих книг, скрестив руки на груди, лежит ребенок. Чуть позже клубки окрашенной шерсти, явившись из сосудов с дымящейся краской, картинно сваливаются на подносы. А вот мальчик держит сухую ветку, и белая роза выставляет острые шипы, и ребенок неотрывно смотрит в камеру, пронзая нас взглядом черных глаз. А вот раковина, отливая перламутром, покоится на груди молодой женщины. Вот сквозь кружево покрывал проступает прекрасное лицо царевны. Вот, держа в руках белые и серые перья, ребенок перепрыгивает с ноги на ногу, воплощая ловкость и напряжение. Вот, стоя перед розово-фиолетовой мумией, поэт показывает старинный пергамент, покрытый мелкими письменами, и этот пергамент вдруг рассыпается в черную пыль, становясь не более, чем пеплом. А вот кони встают на дыбы пред врытыми в землю оленьими рогами. Женщина то и дело бросает золоченый шар, а другая женщина стреляет в воздух из пистолета. Трое монахов давят босыми ногами виноград. А еще мы видим развешанные ковры, образующие замысловатую мозаику, перед коврами весело пляшет мим. А вот родители мальчика меланхолично разрывают пучки белой шерсти. Мы видим, как обезглавленные куры мечутся по храму среди шелестящих перьев, опрокидывая восковые свечи, а на полу храма, сложив бессильные руки, лежит умирающий человек.

Такие кадры, сменяя друг друга, возникают перед нами, выстраиваясь в кинополотно фильма «Саят-Нова», снятого в 1968 году армянским режиссером, рожденным в столице Грузии Тбилиси. Имя этого режиссера Сергей Параджанов. Загадочные картины, наполненные коврами и нарядами, где актеры, украшенные удивительными одеждами и париками, рисуют своими движениями судорожный и монотонный балет. Фильм как бы собирает в единый альбом рассеянные образы. С этой точки зрения сцена с какими-то колдовскими книгами на монастырских крышах весьма символична. Автор фильма пытается представить нам миниатюры, которые иллюстрируют эти, пронизанные солнцем и ветром, тома. «Саят-Нова» начинается с библейской сцены потопа. Книги монастыря залиты водой. Тяжелые камни, возложенные на книжные переплеты, позволяют книгам избавиться от влаги, а какое-то время спустя монахи раскладывают раскрытые книги на кровлях обители, дабы они просохли под порывами ветра. И в шелесте листов, напоминающем звучание насекомых, мальчик одну за другой внимательно рассматривает средневековые миниатюры. Фильм призван вернуть жизнь всем этим виньеткам, создать из них своеобразный внутренний театр. Но их возрождение хрупко. И, может быть, именно по этой причине герои столь неподвижны, столь неуловимы и механистичны жесты, может быть, именно потому страницы листают не пальцы, а ветер. «Книга есть душа и жизнь», – говорит ребенку старый монах, почти карлик, укладывая три книги на детскую ладонь. «Читайте во весь голос ради души народа, ибо многие люди не понимают написанного». «Саят-Нова» дополняет книжное слово.

Неповторимость фильма, в котором торжественная неподвижность поз переплетается с роскошью костюмов и реликвий, проявляется во всем. Если я и описываю некоторые из его сцен, как не связанные между собой картины, подчеркивая их глубинный смысл, то делаю это не только для того, чтобы дать читателю почувствовать их тайну, их аллегоричность, их герметичность, но и затем,

чтобы сосредоточить внимание на их живом визуальном богатстве. Редкий фильм способен подарить зрителю такое количество картин, поражающих своей пластической красотой, своими навязчивыми повторами, своей загадочностью. Кино способно создавать образы, которые запечатлеваются в нашей памяти. Эксцентричность картин усиливается эксцентричностью самих фильмов, создаваемых художником как некие откровения. Так, в одной из ранних картин Параджанова «Украинская рапсодия», снятой в 1961 году, один из героев врубается топором в ледяную глыбу. Эта забавная сцена вплетена в сон. Но после множества ударов все заканчивается тем, что создается венок из прекрасных цветов. Можно только искренне удивиться такой аллегории, вспомнив при этом слова Кафки: «Книга должна быть топором, сокрушающим для нас замерзшее море». Посвятив ряд фильмов стилистическому становлению, несколько лет спустя Сергей Параджанов, освободившись от ошейника академизма и собственной осторожности, врубился в оледенение кинематографа, подарив зрителю целый букет шедевров подлинного интеллектуального кино. Художник, нашедший свою форму, попросту ошеломил публику. Если «Тени забытых предков»[1] еще озарены отсветами лиризма, то «Саят-Нова» уже в полной мере утвердил неповторимую, присущую лишь Параджанову, манеру. […]

Толкование

«Саят-Нова» выстроен вокруг некоего акта демонстрации. Вот на крышах монастыря шевелятся страницы старых книг. Вот среди необычных пейзажей стоят драгоценные предметы. Перед нашими глазами проходит череда произведений древних ткачей, священные, сказочно красивые вещи. Церковное пение и стихи поэта смешиваются с криками птиц и аккордами кяманчи. Фильм является своеобразным посланием, блюдом, на котором с театром на равных соревнуется ловкость жонглеров и удаль

наездников. Все время созидаются какие-то процессии, кортежи, парады. Вот в странном дефиле перед камерой проходят животные. Вот три извивающиеся рыбы, это форели, вот белый петух, вот черный осел вдруг превращается в белого осла, вот белоснежный конь, вот львенок протягивает лапу дрессировщику, вот олень, вот черные лошади, вот в окошко выглядывают два павлина, вот перед нашими глазами предстают три барана, лама, верблюд, быки, вот овцы, заполнившие храм, а вот еще белые куры… Но на первом плане возникают еще и другие птицы, а вот маленькая обезьянка, свешивая длинный хвост, играет на золоченой раме…. Этот комичный бестиарий напоминает игры советских авангардистов, в частности, группы ФЭКС (Фабрики эксцентрического актера) или дадаистов, которые напропалую шутят, изображая в своих произведениях экзотических или эксцентричных животных только ради того, чтобы изумить зрителя. Все это говорит о том, насколько автор, возводя замок земных благ (плодов, животных, тканей, материальных ценностей, реликвий), любит, подобно демиургу, обращаться к земному миру.

Однако наблюдать движение предметов в фильме Мастера весьма поучительно. Этот их постоянный обмен возводится в принцип дара. Мастер как бы говорит нам: давайте подумаем о тканях, которые защищают ребенка, спиралями обвивая его тело, о книгах, которые вкладывает в его руки старый монах, о фолиантах, шевелящих страницами на крышах, об одеждах, переходящих из рук в руки, об атрибутах власти, которые принадлежат одновременно и княгине, и поэту, о перстнях, соскальзывающих с пальца на палец, о приносимых в жертву животных, о скомканном и разглаженном саване, так же, как о ближайших ненужных экономических обменах. «Чем больше происходит обменов, тем больше понимаем, что это не только обмен благами и богатствами, обмен движимостью и недвижимостью, вещами экономически полезными», – пишет Марсель Мосс в своем «Эссе о даре» по поводу потлача (системы обмена дарами). «Прежде

всего – это проявления вежливости: пиры, ритуалы, ярмарки, где торговля является лишь одним из элементов и где обращение богатств – лишь термин, употребляемый в договоре, общем и непрерывном»[2]. Экономика дара регулирует совокупность даров, приносимых фильмом. Но в данном случае сила заключается в том, что даритель этот дар совершает. И не возвращается ли подаренное сторицей? Мы ощущаем круговорот предметов, их метафоричность и множественность значений. Каждый из этих предметов показывается в фильме, по меньшей мере, дважды, как бы образуя своеобразные визуальные рифмы. Возвращение это, кроме того, производится повторением каждой последовательности, оставляя место для новых превращений. Но вернемся к одному из ярких примеров: монастырские крыши, армянская культура, отраженная в восприятии ребенка, становятся достоянием крестьянской жатвы[*]; размышления о любви появляются в другом освещении; ужимки уличного мима на фоне лоскутного занавеса эхом отдаются в сцене с развешенными коврами; картины детства повторяются в эпизодах грез; сцена с красильщиками вторит эпизоду принесения жертвы (проплывающие мимо зрителя блюда встречаются с мотками дымящегося льна в одной из сцен и с кусками мяса – в другой) и т. д. То есть каждая последовательность имеет свой дубль. Точно так же кристально четкие изображения, преломляющиеся в гамме визуальных отголосков, основываются на цикличном повторении элементов. То, что мы видим, увидится снова, то, что будет подарено, возвратится. Эта схема регулирует общую экономику фильма. Путая знаки, распределяя предметы, множа совпадения, фильм постоянно предлагает новые толкования для того, чтобы тотчас же вновь перемешать их. Дарами становятся не только объекты и сцены, сам смысл происходящего на экране не может быть застыв-

---

[*] Располагая сцену жатвы, сцену сбора урожая (которая была общим местом всего советского кинематографа) на куполах церкви, Параджанов позволил себе добровольно с иронией отвернуться от советского клише.

шим, становится своеобразным даром. Несомненно, чтобы лучше понять эту элизию смысла, нужно быть незаурядным толкователем. Какова же природа связи между зашифрованными жестами и смыслом?

Вспомним, прежде всего, о значении взгляда, направленного в камеру. Актеры устремляют пристальный взгляд на зрителя, глядя глаза в глаза, напоминая о византийской иконописной традиции. Этот взгляд в камеру присущ стилю Параджанова. Появившись в «Киевских фресках», он будто бы обобщается в фильме «Саят-Нова» и с таким же постоянством уже не встречается в следующих картинах. Этот пристальный взгляд – точка отсчета, основа, исходя из которой выстраиваются все жесты. Именно такой взгляд актера в камеру придает кадру сходство с живописным полотном, фронтальным и лишенным глубины. Исполнитель играет именно в этих координатах: линии взгляда, адресованного зрителю, и параллельно – второму плану, на котором разыгрывают сцену другие исполнители (стена, занавес, ковер), либо предметам (будь то мебель, груды книг), определяющим границы действа. Принцип фронтальности не является систематическим. Изредка встречаются планы, предполагающие глубину. Нарушение фронтальности подчиняется тогда интенсивности драматизма сцены. В частности, я думаю о шествии монахинь, которые показывают плащаницы, о сцене, где поэт в сопровождении двух ангелов, удаляясь, идет по земной дороге, или о сцене, где монахи снимают сутаны на крышах монастыря. Но чаще всего мы встречаем фронтальный план. Невольно отмечаешь при этом, что, создавая композицию кадров фильма «Саят-Нова», режиссер черпает вдохновение непосредственно из армянских миниатюр. Апогей искусства миниатюры, которое представляет собой один из центральных моментов армянской культуры, приходится на средневековье. Светлые картины фильма воспроизводят тот же линейный и схематичный рисунок с черными контурами, очерченный геометрической архитектурой, отвергающей всякую перспективу. Озабоченный

тем, чтобы придать своим планам читаемость, режиссер всячески избегает наслоений: тела изгибаются в нишах и альковах, аркады и ковры замыкают пространство, очерчивая ясные линии, никогда ни один из предметов не перекрывает собой другого. Сцена разыгрывается на плоскости.

Анализировать движения исполнителей можно, только отмечая пересечение взглядов актера и зрителя, только учитывая фронтальный план сцены. Переход от профиля к фронтальному взгляду, осуществляемый поворотом головы, в этом отношении весьма красноречив. И если сцена полна драматизма (как это видно в эпизодах, когда царь смотрит на ребенка, когда поэт не отрывает глаз от царевны, или тогда, когда состарившийся поэт глядит на себя самого в младенческом возрасте), то в ней неожиданно соединяются две отдельные части пространства, два времени, давая нам в руки ключ, позволяющий истолковать всю сцену. […]

Немигающий взгляд актеров и статичная неподвижность тела служат непременным доказательством существования особого языка жестов. Мы видим, как руки актера раскрываются, образуя крест, а затем сводятся на груди. Он должен преклонить колени, а затем распрямиться, протянуть руку параллельно оси тела, а затем повернуть ее, указывая на предмет, согнуть руку, поднимать и опускать ковер перед собой, закрыть глаза, поднести руку ко лбу, и, конечно же, самая простая и в то же время самая загадочная поза – просто оставаться в статичной позиции перед камерой. Каждый из этих жестов делает сцену, в которой участвует актер, очень чувственной, ограничивая пространство игры узкими рамками. […]

Есть жесты, которые обозначают кулису общим движением на втором плане: то ли это шаги по боковым ступеням, шествие вдоль стены, прыжки на одной ноге, со взором, обращенным в камеру, что создает курьезное соотношение, комбинируя прямой взгляд с экрана и профильное положение торса, исполнители напоминают тем

самым схематичные позы древнеегипетского искусства. Другие жесты, не привязываясь к линии взгляда, говорят скорее о желании поглядеть на себя самого, завернуться в ковер, отклонить голову назад, подчеркивая самозабвение, близкое ко сну или обмороку. Освобождаясь от статичного положения тел, все напоминает механическое движение маятника, нарушающего их равновесие. Руки подняты, ладони открыты небу, голова откинута назад, этот жест обозначает жертвоприношение, этот жест молитвы, поклонения как бы прочерчивает вертикальную линию, которая ускользает от нашего взгляда, связывая земное с божественным.

Если телу мешают жесты, затрудняя его перемещения, то кажется, что оно подчиняется правилам геометрического порядка. Повернуть голову, перепрыгивать с ноги на ногу, протягивать руки, сгибать их – все это особая работа, работа, требующая большой точности, напряженной работы суставов. Все трудится: шея, плечи, локти, кисти, предплечья, ладони, колени, лодыжки. В сцене бани массажист разминает тело царя, испытывая гибкость его коленей и лопаток. Собственно говоря, Параджанов сам проделывает ту же работу со своими актерами, выкручивая запястья, тренируя шаг, заставляя их локти образовывать особый тупой угол, выворачивая колени, то есть проделывая все то, что может показать возможности тела в местах сочленения суставов, обостряя таким образом их механические свойства, почти превращая актера в марионетку. При этом вспоминаются пожелания, высказанные некогда Эдвардом Гордоном Грейгом, который размышлял о сверхмарионетке. Желая изжить все недостатки тела, всегда нескладного в своих движениях, пребывающего во власти то волнения, то возможных травм, Грейг предлагает модель, приближающую актера к автомату. Такая модель уходит от всех попыток копировать реальность, утверждая важность маски и неподвижность тела. Актер должен быть ловким[3]. Работа Параджанова говорит о тех же задачах подчинения актера строгому синтаксису жестикуляции. Несмотря на

видимое разнообразие жестов, они имеют общую функцию – указывать направление, соединять две плоскости пространства, объединять людей и предметы, связывать тела с саваном, в которые они заворачиваются, или с коврами, которые их скрывают, короче говоря, создавать связь. Взаимосвязь – сердцевина всего произведения. Если мир Параджанова добровольно уходит от слова, используя язык предметов и жестов, то это происходит не от недостатка сочленений. Чередующиеся движения локтей и ладоней, шеи и груди, коленей и ступней определяют язык жестов, заменяя слово, но при этом сохраняя его значение при помощи красноречивой пластики.

В поисках секрета драматического эффекта русский кинорежиссер Лев Кулешов отмечал, что в кинематографе все действия и движения становятся читаемыми лишь тогда, когда во внимание принимаются материальные свойства экрана. Он говорил, что экран должен быть заполнен и всецело использован. На нем не должно оставаться ни одного миллиметра, не выполняющего никакой функции. Каждый участок, каждое место экрана должно иметь свое предназначение и должно работать организованным образом в простых, ясных и выразительных формах[4]. Именно по этой причине он создал «метрическую сетку пространства», сетку координат, основанную на трех измерениях (ширине, длине, глубине), чтобы высказать главные силовые линии, проявляющиеся на экране. Он, кроме того, создал картину движения тела, имея в виду три оси (вертикальную, горизонтальную и поперечную). При этом в качестве резьбы или шарниров служит система суставов: глаза, нижняя челюсть, шея, ключицы, руки (от плеча до кисти), предплечья, кулаки, туловище, бедра, колени, ступни. Адекватность жеста согласуется с пространственными свойствами экрана и усиливает эффективность чтения плана. Таким образом, возрастает экспрессивная мощь движения и жеста. Кулешов искал драматургическую организацию, геометрическое вдохновение. Если я вспоминаю об этом, то только потому, что искусство Параджанова является, даже если влияние

на него было косвенным (не будем, однако, забывать, что Кулешов был преподавателем во ВГИКе), продолжением поисков и экспериментов Кулешова. Этого достаточно, чтобы Параджанов участвовал в развитии традиции искусства жеста, начало которому было положено Франсуа Дельсартом. У Дельсарта можно отыскать таблицу точек суставов тела, что должно было вдохновить Кулешова[5]. Ясность жестов, о чем свидетельствуют актеры, занятые в картине «Саят-Нова», зиждется именно на этой традиции метрической работы, лишенной всякого психологизма.

Если исполнитель какой-либо роли, глядя прямо в камеру, должен повернуться в профиль, открыть сцену зрителю, создавая новые связи, то происходит это именно потому, что элементы экранного мира формируют разделенное пространство. В фильме пространство замкнуто и перегорожено, символика неустойчива, происходит некое раздвоение личностей. Одна актриса может играть до пяти различных персонажей, а одного героя могут представлять четыре артиста. Грудь возлюбленной в виде раковины может отделяться от ее собственного тела, претерпевая целую цепь превращений, как бы играя в прятки, заворачиваясь в саваны или ковры, и уже неважно, где тело, а где наряд. Все подчинено изменению, сокрытию, заимствованию масок, переодеванию и метаморфозам, то есть персонажу нужно разбиться на множество осколков, герой становится местом внедрения пластических приемов, играя того, кого необходимо играть в данный момент. Подобное дробление образа в зависимости от новых отношений в кадре характерно для постановки Параджанова. В связи с этим поражает работа в сцене со святым Георгием. Каждая из иконографических единиц разделена текстом его обращения, чтобы, последовательно трансформируясь и деформируясь, создать другие связи.

Первое появление святого происходит в сценах, связанных с детством поэта. Рука, погружаясь в красную краску, поглаживает петуха, раскрашивая его белые

перья. Этот жест, это движение повторяется дважды. Напоминание о красильщиках, завершающих работу, воспринимается как предвидение пролитой крови святого Георгия. Три перебивающихся кадра показывают нам святого, едущего на коне: черная борода, развевающийся на ветру шарф, сияет ореол, в руке посох. В свою очередь и ребенок, сидящий за ним, тоже окружен ореолом. Следующий план открывает нашему взору белый фасад, перед которым находится ребенок, одетый в красное, держащий в руках курицу. А вот женщина в черном с белым платком на плечах, осеняя себя крестом, молится перед проемом двери: «Святой Георгий, молю тебя, храни сей народ с твоим белым конем». Ее настойчивая молитва повторится, в первый раз она произносится по-армянски, а во второй – по-грузински. Отметим также хроматическую повторяемость цветов: черный, белый, красный. В левой части кадра в глубине ниши белые куры сидят на поперечных балках. Звонит колокол, за балками в нише лицом к нам появляется воин в латах. Руки подняты, ноги расставлены, образуя крест. Звучание молитвы и колоколов смешиваются на звуковой дорожке. Присев, слегка ошеломленно, почти обеспокоенно, отец ребенка берет в руки отрубленную голову петуха. Отец оборачивается к сыну, как бы переходя к следующему эпизоду: сопровождаемый женой, он погружает пальцы в кровь, только что лишившуюся головы шею птицы, и рисует на лбу сына крест. Мальчик тут же с улыбкой стирает его. Над головой мальчика мы видим кур, сидящих на насесте, а за ними воина. Здесь мы сталкиваемся с фронтальным театром, театром фасада. Трое группируются по центру (отец держит в руках белого петушка), воин остается неподвижным в нише за балками насеста, четыре женщины в черном сидят в левой части кадра под гравюрой, прикрепленной к стене. На белом коне проезжает в своих доспехах святой Георгий, его шлем украшен пером; он проезжает справа налево вдоль стены. Когда он показывается в кадре вторично, за ним следует ребенок, прыгая с ноги на ногу, подражая иноходи коня, глядя в камеру.

Мальчик выходит из кадра сбоку, следуя за всадником.

Режиссер *интерпретирует*. Он перемещает и трансформирует традиционные иконографические элементы. Не является ли воин в латах одним из возможных изображений святого Георгия? Не повторяет ли тему? С удивлением отмечаем мы чередование двух способов иконографического изображения святого: первый, согласно византийской традиции, представляет святого анфас, витязь облачен в царские латы, воин Христов, заступник и хранитель градов, защитник общины; второе изображение подчинено западной традиции, представляет святого в профиль на белом коне, вооруженного копьем. Оригинальность пластического решения, примененного режиссером, состоит в том, что он сопоставляет эти два изображения в одной картине, располагая их рядом, комбинируя фас и профиль. Рассмотрим смещение мотивов. Во что превратились традиционные атрибуты святого? Мы без труда замечаем, как они последовательно трансформируются. Красный крест, ассоциирующийся со святым (он фигурирует главным образом на его щите либо в пересечении элементов уздечки коня), отныне нарисован петушиной кровью на лбу ребенка. Кроме того, он фигурирует на первом плане фасада: женщина в черном осеняет себя крестом; а воин Христа изображает крест собственным телом, широко разводя руки и ноги. Копье святого, кажется, вовсе исчезло. Не напоминает ли о нем красное древко, поставленное у фасада? А обезглавленный петух, что же он? Может быть, он появляется вместо поверженного дракона? И не идентифицируется ли со святым мальчик? Уж это самое удивительное. «В византийской иконографии, в частности, можно отметить неизвестную деталь, скорее заимствованную как отражение западной традиции: за святым, скачущим на коне, на крупе сидит другой молодой человек. Кто он? Что он делает? Об этом не говорится»[6]. Такое дублирование лика святого находит здесь оригинальное решение. Если мальчик-поэт следует за святым, когда тот уезжает (подпрыгивая, ребенок имитирует неровный бег коня), если

мальчик стоит в нише, и ему на лбу кровью рисуют крест, то это уже во второй раз указывает на их отождествление. Кинематографист в образе поэта одновременно изображает ребенка и святого. Параджанову мало переставлять и деформировать атрибуты, он меняет роли каждого из персонажей. Для такой игры характерны последовательные перестановки и конденсация.

Согласно принципу повторения, о котором мы уже упоминали, эта последовательность будет применена и трансформирована в самом конце фильма. Повторение как бы обнажает структуру мифа. Сидя на троне, постаревший поэт вертит перед глазами человеческий череп, на который надет шлем. И в это время слышится тот же звон колоколов, который уже звучал прежде, провозглашая появление святого Георгия перед храмом. Поэт подносит руку к глазам и откидывается назад. За этой сценой немедленно следует вставка с изображением святого Георгия. Непосредственное соседство этих двух сцен, а также присутствие воинского шлема подталкивает нас к тому, чтобы мы приписали этому черепу функцию символа святого Георгия. Он говорит нам о тщеславии и о фатальном характере последовательности. Вспомним, что он, как предзнаменование, фигурирует в эпизоде воображаемого разговора поэта и принцессы. Сцена, где поэт в шлеме сидит на троне, была фактически удалена при монтаже. Лишь в рабочем варианте мы можем увидеть ее в полном объеме: за поэтом на коне появляется святой Георгий (именно по этой причине правая часть кадра остается пустой), а за ним бежит ватага ребятишек. Параджанов предпочел оставить единственную вставку на гравюре, чтобы привлечь наше внимание к возвращению святого. Смерть поэта становится внутренней экзегезой эпизода со святым Георгием. Следующие кадры действительно демонстрируют белую поверхность, окрашенную кровью: кажется, что рука в перчатке сминает окровавленную материю, надтреснутые гранаты лежат на ткани, испачканной красным. Это первое упоминание о двойном мотиве – краски и крови. Об этом же говорят

последующие сцены – появление ангела смерти, а затем музы поэта, о чем уже писалось. Транспозиция эпизода со святым Георгием продолжается в церкви, где умирает поэт. Эта сцена уступает место его диалогу с каменщиком, который пытается сохранить песню поэта во вмурованных в стены кувшинах. Голова чуть откинута назад, рука согнута, поэт восторженно проводит ладонью по лбу, чтобы стереть знак, и этот жест напоминает о кресте, некогда нарисованном отцом. И именно в этот момент, как предзнаменование, появляется ребенок, висящий на куполе храма, он держит в руках свои золотые крылья. Поэт, одетый в белое, ложится на пол. Рядом с собой он крестообразно располагает свои черные одежды. Это экспозиция одной из последних сцен фильма и, конечно же, одной из самых трогательных. Неожиданно появляются белые обезглавленные куры, они мечутся, опрокидывают красные свечи, поставленные на пол, свечи тонут в ворохе перьев. Этот эпизод является точной рифмой к сцене, где ребенок стоит на крыше монастыря среди шевелящихся книжных страниц. Такая последовательность выстроена как внутренний комментарий к произведению по принципу повторяющейся темы. Мотивы эпизода со святым Георгием (шлем святого, появление крови, знак на лбу, ребенок, принесение в жертву петуха, белые куры, хроматическая гамма) порой неузнаваемо перераспределяются. Отождествление поэта со святым Георгием, защитником людей, не перестает увлекать. Ибо это действительное национальное отношение к поэту, передающееся через тему его воскрешения. Поэт, как святой, становится заступником, хранителем армянского народа. Даже если поэт умирает, его бессмертная песня хранится в памяти народа. Поэзия становится мифом[7].

Этот пример многое объясняет. Речь ведь не только о визуальных рифмах, рассеянных в ткани фильма, но и о некой манере конденсации, деформирующей собственный текст картины. Поразмышляем о пародийном характере уже упоминаемой мизансцены. «Сон не думает и не рассчитывает; если говорить более общими словами, он

и не рассуждает; сон удовлетворяется превращением», – пишет Фрейд[8]. Фактически указанный способ постановки, присущей всему фильму, близок к работе сна (техника перемещения и конденсации напоминают порой магические законы смежности и сходства). Изобретение кино предполагает постоянную игру деформирования и метаморфоз первичного текста. Мы находим в такой последовательности учетверенный смысл толкования: периферийный смысл соответствует смерти поэта, аллегорический смысл – мифу о святом Георгии, трансформированному и рассеянному по всему фильму, нравственный смысл – поэтическому воскрешению Саят-Новы, благодаря голосу, скрытому в резонирующих кувшинах, и, наконец, мистический смысл состоит в христологическом измерении смерти поэта.

***

Во время последней встречи ангел смерти дает поэту хлеб – лаваш. Чуть впереди стоит муза поэта. Три последовательных плана показывают нам ее лицо, бледное, прозрачное, муза увенчана венком из вьющихся растений. Ее бело-зеленое платье подчеркивает флористические мотивы. Она медленно поднимает взгляд и смотрит прямо на нас. Это движение одновременно содержит в себе и бодрствование, и сон; руки крестом сведены на груди, белый петух сидит на плече, в руке сабля. Муза поэта слегка опускает веки. А затем она выливает из кувшина на грудь поэту красное вино. После смерти Саят-Новы она появляется снова. И это будет последняя, проникновенная и трогательная, сцена фильма. Муза показана в профиль, она не смотрит в нашу сторону. Не становится ли она ангелом воскрешения? И, конечно же, эта последняя картина, весьма таинственная, предпочитающая профиль музы прямому взгляду в камеру, заставляет нас снова и снова перебирать цепочку наших толкований, снова производить какие-то подсчеты, снова и снова возвращаться к просмотру фильма.

[1] Вдохновленный повестью Михаила Коцюбинского, фильм «Тени забытых предков», снятый в 1964 году, совместил в себе карпатский фольклор и отважный визуальный поиск. Эта работа имела громкий и заслуженный успех у критики (многочисленные призы международных кинофестивалей, в частности, в Мар-дель-Плата и Сан-Франциско) и принесла ее автору мировую известность.

[2] Mauss Marcel. Essai sur le don. 1924. In *Sociologie et anthropologie*, *op. cit*. P. 151.

[3] Вспомним произведение Грейга «Об искусстве театра» (*De l'art du théâtre*, Librairie théâtrale, Paris, 1950,) и книгу Дени Бабле «Эдвард Гордон Грейг» (Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris, 1962).

[4] Кулешов Лев. Искусство кино и другие произведения. (*L'Art du cinéma et autres écrits* [1917–1934], Lev Koulechov, trad. Valérie Posener, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 161).

[5] Здесь следует обратиться к прекрасной книге Алена Порта «Франсуа Дельсарт, антология». (Alain Porte. *François Delsarte, une anthologie*, Paris, La Villette, Éd. IPMC, 1992). Кулешов упоминает Дельсарта в своей статье «Знамя кинематографа», написанной в 1920 году. Идеи Дельсарта стали известны в России благодаря князю Сергею Волконскому, который в 1913 году опубликовал в Петербурге свою работу «Выразительный человек».

[6] Диди-Юберман Жорж. Святой Георгий и дракон (Georges Didi-Huberman. Saint Georges et le dragon. Paris, Adam Biro, 1994. P. 115–116). Из этого произведения я заимствую множество фрагментов информации для данного иконографического анализа.

[7] Сравнительная работа по трактовке мифа о святом Георгии у Параджанова и у Глаубера Роша была бы весьма поучительной в отношении связей фильма «Цвет граната» («Саят-Нова») с поэтическим кино шестидесятых. См.: *Glauber Rocha* René Gardies, Paris, Seghers, 1974. P. 49–67. («Рене заступник»).

[8] Фрейд Зигмунд. Толкование сновидений. (*L'interpretation des reves,* trad. I. Meyerson, edition augmentee et realisee par Denise Beyer, Paris, PUF, 1987, p. 432).

Печ. по: *Bullot Erik. Sayat Nova de Serguei Paradjanov. Côté films. 2007. P. 7–9, 87–108.*
Фрагменты из книги.

Переводчик Владимир Каденко.

Герберт Маршалл

Дело Серго Параджанова

В декабре 1973 г. Серго Параджанов, режиссер фильмов «Тени забытых предков» и «Цвет граната», был арестован по обвинению в гомосексуализме (который являлся в Советском Союзе уголовным преступлением), нелегальных валютных сделках и «подстрекательстве к самоубийству». Лондонская газета Sunday Times сообщила об этом 27 января, добавив, что обвинения были сняты за отсутствием доказательств и друзья Параджанова надеются на его освобождение. Однако 24 мая в New York Times появилось сообщение о том, что Параджанов признан виновным и отправлен на шесть лет в трудовую колонию. «Надежные источники сообщили, что г-на Параджанова недавно судили в Киеве, но им не известны подробности обвинения в подстрекательстве к самоубийству».

Оказалось, что на суде Параджанов решил защищать себя сам – вопреки советам друзей, знавших о его участии в протестах против ареста украинских интеллигентов. Насколько известно, Виктор Шкловский – маститый писатель, вместе с которым Параджанов на момент своего ареста работал над экранизацией сказок Андерсена, – прислал в суд письмо в его защиту. Но Параджанов отказался от зачитывания этого письма на том основании, что в нем речь шла о Параджанове как художнике, а его судили не как художника, а как человека. Затем он, видимо, признал себя «частичным гомосексуалистом» (у Параджанова есть жена и ребенок). После этого самообвинения ему был вынесен приговор – шесть лет колонии строгого режима в Украине, где он и находится в насто-

ящее время. По словам друзей, потрясенных его откровенностью на суде, единственный путь к освобождению для Параджанова – обращение в Верховный суд Украины с ходатайством о помиловании и прощении. Однако они думают, что сам он не станет просить о прощении, так как считает, что не совершал никакого преступления. Герберт Маршалл написал эту статью после поездки в Советский Союз в 1973 году, во время которой встречался с Параджановым.

Примерно 44 года назад, благодаря покровительству Всеволода Пудовкина, а позднее – Сергея Эйзенштейна, мне посчастливилось стать первым англоязычным западным студентом в единственном на то время Всесоюзном государственном институте кинематографии в Москве. Гениальное творчество этих режиссеров тогда уже приобретало известность на Западе. Я же стал первым, кто открыл двух других гениальных кинохудожников, до тех пор Западу не известных: Александра Довженко и Николая Охлопкова. Мою статью о них можно найти в сентябрьском номере за 1930 год авангардного журнала о киноискусстве *Close-Up*. Я написал там о двух фильмах: «Земле» Довженко и «Пути энтузиастов» Охлопкова.

В то время оба фильма подверглись нападкам со стороны власти (а единственной властью в СССР была и остается Коммунистическая партия) и были положены на полку. После официальных купюр и перемонтажа «Земля», в конце концов, была выпущена и получила признание в мире, но «Путь энтузиастов» так и остался лежать на полке. И если Довженко все-таки настойчиво продолжал свои попытки снимать фильмы, то Охлопков от этого отказался, отчего мир искусства стал беднее, хотя свою гениальность он проявил в качестве весьма оригинального театрального режиссера. С тех пор стало ясно, что в искусстве кинематографа наступила новая эпоха, и начало ей было положено в Советском Союзе.

Недавно мы с женой вернулись из СССР, и я хочу провести еще одну параллель, рассказав о двух других гениях

кино. Один из них – Андрей Тарковский, уже снискавший шумный успех и призы за границей, режиссер «Иванова детства», «Андрея Рублева» и «Соляриса». Другой – Серго Параджанов, который получил за свой фильм «Тени забытых предков» шестнадцать призов и затем подтвердил свою репутацию шедевром «Цвет граната», увенчавшим то, что я называю второй великой эрой советского кино.

Повсюду – в Ленинграде, Москве, Киеве – нам говорили, что один фильм мы просто обязаны посмотреть: «Цвет граната». До того он лежал на полке, но благодаря перемонтажу, сделанному маститым режиссером Сергеем Юткевичем (хотя и против воли Параджанова), фильм выпустили в прокат. Его показывали раз в день в «Кинотеатре повторного фильма» на улице Герцена в Москве. У нас оставался только один день, чтобы его посмотреть, и этот день оказался одним из самых ненастных в истории Москвы. Ливень лил с такой силой, что улицы превратились в бурные потоки. Люди не отваживались выйти на улицу, и мы думали, что кинотеатр окажется пустым. Но, к нашему удивлению, он был переполнен.

Фильм, снятый на киностудии «Арменфильм» в Ереване, представлял собой русскоязычную версию. В начальных титрах пояснялось, что речь пойдет об армянском поэте Арутюне Саадяне, известном как Саят-Нова (другое название фильма), что означает «царь песнопений». Он жил в 1712–1795 годах и был знаменит как ашуг и автор любовной лирики, которую исполнял, аккомпанируя себе на национальном инструменте, разновидности лютни. Поначалу он работал ткачом, потом стал придворным поэтом грузинского царя Ираклия. С 1768 года жил в монастыре Ахпат, а в 1795-м погиб от рук персидских захватчиков.

Англоязычному читателю, насколько мне удалось выяснить, этот армянский поэт неизвестен, но на русский язык его стихи переводились – в частности, классическими считаются переводы, выполненные Валерием Брюсовым. Брюсов писал о нем: «Певцом, вознесшим поэзию ашугов на недосягаемую до него высоту, был

Саят-Нова; мощью своего гения он превратил ремесло народного певца в высокое призвание поэта. Можно сказать, что все, что сделали предшественники Саят-Новы, ничтожно пред его подвигом и как бы померкло в лучах его славы. Саят-Нова первый доказал своим примером, какая сила таится в голосе народного певца, – показал, что этот певец не только увеселитель на пиру, но и учитель, пророк, как бы ни казались легкомысленны темы его песен»[1].

В начале фильма и в последующих эпизодах приводились четверостишия на русском языке. Поэзию XVIII века, перенесенную в условия другой цивилизации, да еще в переводе, нелегко было понять с первого раза, тем более, что титры исчезали слишком быстро. Я заметил, что трудности с восприятием были даже у русских зрителей. По мере того, как развивалось действие, обнаружилось, что фильм целиком состоит из отдельных эпизодов, каждый из которых является как бы самодостаточным. Эти эпизоды не были связаны никакой фабулой, никакой сюжетной линией – их объединяло лишь превращение Саят-Новы из мальчика в юношу, а затем в мужчину, из поэта – в любовника, а затем в монаха, а также отношение поэта к искусству, любви, смерти и судьбе.

Это последовательное развитие состоит из потрясающе прекрасных образов и композиций; это какой-то бездонный рог изобилия художественных красот, который я могу сравнить только с эйзенштейновским фильмом «Да здравствует Мексика!». Во время этого первого просмотра я не делал никаких заметок, а просто целиком погрузился в бесконечную красоту фильма, отметив только про себя, что нужно посмотреть его не один раз, чтобы как следует его прочувствовать и понять. А теперь я с удовольствием опишу этот фильм, хотя могу поделиться лишь собственными впечатлениями от того, что запомнил, не гарантируя абсолютной точности описания, так как богатство образов и метафор, концентрация материала достигают в этом фильме максимума.

Мы видим, например, мальчика посреди двора, окру-

женного древними, похожими на скалы строениями… Затем на брусчатке у его ног появляется манускрипт – огромный том, потом второй, потом третий, и еще, и еще, пока мальчик не оказывается среди целого моря книг, а затем медленно поднимается ветер и начинает листать страницы огромных томов, и переворачивает их, и вот уже трепещут на ветерке сотни страниц… (здесь нет ни диалога, ни комментариев, звукоряд состоит, как можно предположить, из пения на армянском языке оригинальных стихов Саят-Новы под аккомпанемент средневековых инструментов)… Мальчик впитывает знания… Потом он вдруг оказывается на крыше одного из древних зданий (дворца? замка? монастыря? – ничего не объясняется), и здесь тоже растет число книг и рукописей, и их страницы переворачивает ветер… На экране появляется другое четверостишие… Мальчик уже стал юношей… Еще одно стихотворение… Он – мужчина, придворный поэт… Вдруг появляются придворные музыканты, они играют на лютнях по рукописным нотам, лежащим у их ног… Позади них качаются и кружатся в воздухе херувимы… Внезапно они оборачиваются тремя грациями, украшенными гирляндами, а манускрипты поддерживают два черных пажа в красивых шелковых одеяниях, а ангелы кружатся и кружатся… Затем появляется Муза поэзии, она же – возлюбленная поэта. Облаченная в великолепный наряд и фантастический головной убор из цветов, она выжимает виноград… И вот уже придворный поэт предстает монахом… В огромной церкви неясно вырисовываются фрески с изображениями святых… Саят-Нова стоит на коленях, в белой одежде, он просит освобождения у своей Музы с лицом возлюбленной, и между ними – пустой черепок… Затем она медленно протягивает перед лицом бесконечную белую кружевную вуаль, кокетничая на восточный манер… И вдруг это уже черные кружева… Внезапно они меняются местами, и она оказывается в *его* одежде… Они – одно целое.

Еще одно четверостишие… Его семья… его мать… его отец, гарцующий на лошади… Потом монах, роющий

могилу… Он залезает в нее и исчезает… Его мать готовит к ритуалу белого петуха, которого приносят в жертву за души умирающих… И на наших глазах петуху перерезают глотку, струей бьет красная кровь, мать приносит жертву святому Георгию, чтобы перед душой ее сына кукарекал белый петух, когда она будет возноситься на небо… Потом вдруг во дворе появляется какой-то восточный воин, он стреляет из лука в поэта-монаха… стрела попадает в монастырскую стену, из которой начинают течь кровавые слезы… А потом возлюбленная поэта, вся в белом, лежит на катафалке посреди собора… Не для нее ли он рыл могилу? А затем собор постепенно заполняется массой белых овец, и в конце концов они оба оказываются со всех сторон окруженными овцами…

В 1795 году персы под предводительством Ага-Мухаммед-хана вторглись в Грузию и угрожали Тбилиси массовой резней. Узнав об этом, постаревший поэт Саят-Нова – теперь уже епископ Давид – покинул свой уединенный монастырь и отправился в столицу, чтобы спасти семью. Он сумел вывезти своих детей в Моздок, где они оказались в безопасности. Но самому ему бежать не удалось – или же он не захотел бросить своих сограждан в опасности. Поэтому Саят-Нова был в Тбилиси в тот самый день, когда город был захвачен. Вместе с толпой людей поэт-епископ молился на коленях в соборе. Персы потребовали, чтобы все они вышли из собора и приняли магометанство. Саят-Нова ответил стихом на тюркском языке: «Из храма? Нет! От Христа не отрекусь я никогда!» Мусульмане силой вытащили старика из собора и убили его прямо на пороге.

Теперь на этом месте стоит памятный камень, на котором высечены даты его рождения и смерти и три строчки его стихов:

«Не всем мой ключ гремучий пить: особый вкус ручьев моих!
Не верь: меня легко свалить! Гранита твердь основ моих!
Не всем мои писанья чтить: особый смысл у слов моих!»

Как я уже сказал, все это – лишь некоторые мои впечатления, не более того. Воздействие этого потока оригинальных образов и визуальных метафор было всепоглощающим. Такой фильм нужно смотреть много раз, изучив предварительно поэзию, легшую в его основу. Хотя сам режиссер признавался, что она послужила лишь толчком для его творческой фантазии. Это – Абеляр и Элоиза своего времени, с тем же конфликтом между любовью и церковью, поэтом и обществом, поэзией и догмой, поэзией и смертью.

Стиль фильма уникален для советского кино. Хоть и национальный по форме, он не имеет ничего общего с соцреализмом по своему содержанию. Сейчас в Советском Союзе* заметна общая тенденция отхода от сюжетно-повествовательного кино. Акцент теперь делается на фольклоре и национальной культуре, на образности, метафоричности и фантазии, на внезапных перемещениях во времени и пространстве. Самый украинский фильм со времен «Земли» Довженко – «Тени забытых предков» – был поставлен армянином Параджановым, которого даже обвинили в украинском национализме! Теперь он снял национальный армянский фильм – «Саят-Нова», но оба эти фильма отличаются абсолютной оригинальностью формы и стиля. По сути, я увидел в фильмах Параджанова влияние учения Эйзенштейна, в частности, его статей о цвете и последнего в его жизни письма, адресованного Кулешову, где он писал, среди прочего:

«Не какой-то предмет в повествовании и не какой-то предмет в фотографии рождает цвет, а музыка этого предмета и особенность внутренних, лирических, эпических и драматических отзвуков этого повествования.

Не объективный цвет травы, моста, ночного кафе или гостиной определяет их колорит в фильме, а ваш взгляд на них, зависящий от вашего отношения к ним»[2].

Так, в «Тенях» Параджанов показывает человека, погибающего от удара топором, и кровь заливает экран, а следующий эпизод снят целиком в красном цвете. Так, в

* Статья написана в 1973 году – *Ю. М.*

«Саят-Нова» стрела вонзается в стену, и из стены течет кровь. Это нечто противоположное натурализму. Это, собственно, то интеллектуальное кино, к которому призывал Эйзенштейн и которое ему самому не позволили снимать, а сейчас его снимают студенты Института кинематографии, в создании которого он участвовал.

В самом деле, это можно считать новым направлением в советском кинематографе, которое при наличии соответствующих условий могло бы соперничать с «золотым веком» 20-х годов, когда Советская Россия породила Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и Вертова. Но создаст ли Коммунистическая партия добровольно такие условия, не продолжит ли она «класть на полку», подвергать цензуре и безжалостно резать шедевр за шедевром? Ведь ей следовало бы гордиться такими талантами.

Однако камнем преткновения являются не только догматики-бюрократы: достаточно часто на решения партии оказывают влияние коллеги самих режиссеров, иронически именуемые «академиками». Подобное сопротивление новым направлениям в искусстве со стороны представителей старой школы – явление повсеместное, но только в тоталитарных государствах эти последние обладают такой властью. Их поведение в немалой степени определяется ревностью, завистью к более способным и талантливым, а иногда – полной неспособностью постичь замыслы и возможности новаторов. Пушкин ясно понимал это: в его маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» представитель старой школы, «академик» Сальери отравил Моцарта из зависти к его гению. В советском обществе много таких Сальери. Создаваемые ими произведения искусства редко получают признание за рубежом – ведь «социалистический реализм» и официально одобренные фильмы на Западе беспощадно критикуются. Поэтому Союз кинематографистов находится в двусмысленном положении: чтобы получать призы на международных фестивалях, ему приходится посылать туда фильмы неортодоксальные, то есть «положенные на полку». Так, «Тени забытых предков» Параджанова

собрали не менее шестнадцати наград международных фестивалей. Со времен триумфа Эйзенштейна советские кинорежиссеры еще ни разу не пользовались таким международным признанием. Так произошло и с запрещенным «Андреем Рублевым» Тарковского, лишь потом показанным в Советском Союзе.

Но на полке лежат и многие другие фильмы, которые точно так же могли бы завоевывать призы для Советского Союза. […]

При ближайшем рассмотрении оказывается, что фильмы, более правдиво отражающие советскую действительность, запрещаются, а показывающие ее в розовом свете – одобряются. Любой студент в Советском Союзе процитирует марксистский тезис: всякое искусство является отражением общества, которое его создает. Как следствие, запрет налагается даже на фильмы о минувшей истории, о несоветском обществе, как на пятнадцать лет была запрещена 2-я серия «Ивана Грозного» Эйзенштейна. Тарковский сказал в одном интервью советской прессе: «Я не понимаю чисто исторических фильмов, которые не имеют отношения к настоящему. Для меня самое важное – использовать исторический материал для выражения человеческих идей и создания современных характеров».

То же и с Параджановым. Нельзя не заметить, насколько близки темы «Цвета граната» и «Андрея Рублева» – в обоих случаях художник-монах страдает в чужом для него обществе. Примечательно, что в обоих этих фильмах, как и в «Тенях забытых предков», религия и богослужение показаны с уважением и даже благоговением – впервые в истории советского кино. Именно в этом причина многих проблем с партийной цензурой.

Самый последний пример этой борьбы – недавняя атака догматиков и «академиков» на абстрактные картины советских художников-модернистов с применением бульдозеров и брандспойтов. Впрочем, мировая реакция на подобное варварство возымела действие: теперь художникам-модернистам разрешается пу-

блично выставлять свои работы даже без одобрения Коммунистической партии. И мы видим, что новая эра советского искусства наступила, и одним из ее гениев является Параджанов.

Естественно, мы хотели с ним встретиться. Все нас подталкивали к этому, хотя и с некоторыми оговорками: «Он очень тяжелый человек», «Он, конечно, сумасшедший». Один коллега, закончивший ВГИК одновременно с Параджановым, сказал мне, что он всегда был чудаковатым. (Например, когда он снимал свой дипломный фильм, ему там нужен был дым, но студия ВГИКа не могла обеспечить его дымовыми шашками, и ему сказали, чтобы он как-то справлялся сам. И что же он сделал? Он оторвал кусок штанины и поджег его на полу посреди студии. Горящая ткань дала как раз тот дымовой эффект, который был ему необходим, и дипломный фильм был снят так, как планировал Параджанов).

В данных условиях такие замечания были не очень уместны – учитывая известную всему миру советскую практику использовать подобные обвинения как повод для психиатрического лечения опасных критиков. Поэтому мы испытывали известные опасения. Тем не менее, мы уговорили одного из друзей позвонить Параджанову и сказать, что заграничные гости хотели бы засвидетельствовать ему свое почтение. Сначала он отнесся к этому скептически, но, в конце концов, его убедили, и он пригласил нас к себе домой.

Параджанов живет в Киеве, в очень непрезентабельном многоэтажном доме, на 9-м этаже. Мы позвонили, дверь открылась, и из нее выскочил настоящий заряд динамита с бородой, в окружении лиц мужского и женского пола. В том, что это Параджанов, не могло быть сомнений.

Нас предупреждали, что он не только сумасшедший, но и очень щедрый, и, так как он родом с советского Востока, то немедленно подарит нам все, что мы похвалим. Поэтому мы были осторожны. Но сувенир для него мы все же захватили. В общем, за все время общения –

начиная с первого дружеского приветствия и заканчивая теплым и искренним прощанием – мы не обнаружили в Параджанове ни малейших признаков ненормальности, сумасшествия или опасности, а увидели одного из самых здравомыслящих людей Советского Союза. Мы столкнулись с темпераментом, граничащим со страстью и неистовством, с искренней откровенностью. Черты, редкие в обществе, где каждому постоянно приходится быть начеку, особенно в общении с иностранцами, и особенно удивительные, если учесть нынешние обстоятельства Параджанова. Он открыто критиковал всех, включая себя самого. В то же время не скупился на похвалы тем, кого мог бы считать конкурентами, – например, Тарковскому. «Он гений, – сказал Параджанов. – Я горжусь тем, что я его современник. Со стороны нашего советского государства преступление – не обеспечить ему возможности делать по фильму в год». И далее: «Тарковский – это феномен. Поразительный, неповторимый и прекрасный. Я ничего не смог бы сделать и ничего не сделал бы, если бы не было «Иванова детства». Параджанов превозносил и Феллини, который тоже оказал на него влияние.

Его квартира отражала характер хозяина: она была набита всевозможными вещами – антиквариатом, картинами, иконами, керамикой, гобеленами, коврами, безделушками. По этому поводу Параджанов заметил: «Герасимов (заслуженный кинорежиссер и преподаватель ВГИКа) сказал мне: «Вы хотите в один фильм втиснуть то, чего хватило бы на двадцать фильмов!» А я ответил, что именно так достигается качество. Сфера кино – это качество. Здесь я в своей тарелке, я человек, который стремится к правде».

«Люди приходят ко мне и поражаются: “Господи, сколько же всего у Вас тут собрано”. А по мне – так этого еще мало!».

Однако, рассмотрев все поближе, мы начали уяснять себе истоки параджановского изобразительного таланта: здесь не было ни одной картины, скульптуры, фотографии, произведения искусства, антикварной вещи,

которая так или иначе не была бы преображена фантазией Параджанова. Ни одна из них не осталась в своем первоначальном виде, а стала частью какого-то всеобщего художественного коллажа. Каждый предмет комбинировался с другим неожиданным предметом: фотография превращалась в фотомонтаж, картина – в коллаж, классическая скульптура – в современную карикатуру, а икона вписывалась в современный барельеф. И эта склонность Параджанова к фантазии проявлялась и в его движениях, и в его речи. Он говорил, как пулемет, – с невероятной скоростью и тем не менее с чрезвычайной четкостью. Почти на одном дыхании он рассказал нам сюжет одного фильма, который хочет снять. Я записал его рассказ на диктофон, и теперь мне предстоит куча работы по расшифровке, не говоря уже о переводе. Когда настало время для неизбежного фотографирования, то после первых «обычных» снимков Параджанов включил свою фантазию. Нет, не могло быть и речи о простой, «натуралистической» групповой фотографии! Он сразу же стал хватать вещи со стены, со стола, из буфета – бокалы, занавеску, ковер, трость, – и мы тут же были превращены в художественные образы. Моя жена подарила ему цветную репродукцию своего знаменитого скульптурного портрета Махатмы Ганди, и прежде чем мы успели попрощаться, репродукция уже висела на почетном месте в обрамлении целого иконостаса! Параджанов выразил свое восхищение этой скульптурой и тут же подал моей жене идеи относительно дальнейшего развития ее творчества. Он был щедр во всем.

Однако за всем этим добродушным подшучиванием, интеллектуальным фейерверком и щедрым гостеприимством скрывалась одна чрезвычайно серьезная проблема: Параджанов снял свой последний фильм – «Цвет граната» – в 1969 году, и фильм этот не был выпущен на экраны. Как я понял, он предлагал разные сценарии и проекты киностудиям в Армении, Грузии, Эстонии, и все они были отклонены. Затем один сценарий был принят киевской киностудией им. Довженко – о Софийском со-

боре в Киеве и его знаменитых фресках, но съемки были остановлены после показа первого смонтированного материала. Параджанов отобразил эти священные фрески с такой реальностью, что они вызвали шок. Он предложил также свою киноверсию эпической поэмы Лермонтова «Демон», основанную на иллюстрациях художника XIX века Врубеля, но и этот сценарий был отвергнут. Шкловский со свойственным ему мрачным юмором прокомментировал: «Ну, конечно, там же не было Демона».

Затем Параджанов написал предварительный сценарий о своей собственной семье в Тбилиси. Оказывается, у них есть семейный склеп на старом тбилисском кладбище, где похоронены его армянские прадеды, отец и сестра, где хочет лежать его мать и где, по словам Параджанова, будет похоронен он сам. И вот как-то, придя на кладбище, он обнаружил, что вокруг него возведен забор, появились объявления «Вход воспрещен», а внутри копошатся рабочие и машины. Выяснилось, что кладбище ликвидируют, чтобы освободить место для «парка культуры и отдыха». Бульдозеры и экскаваторы уничтожали могилы десятками, вместе со скелетами и всем остальным. Параджанов сфотографировал все происходящее и подготовил что-то вроде раскадровки для предложенного им предварительного сценария. Именно этот план сценария он и изложил нам, а я записал на диктофон. Это умопомрачительный, блестящий план, но осуществить его невозможно, хоть Параджанов и говорит, что постановка фильма обошлась бы почти даром, так как в нем всего два живых персонажа – его мать и он сам. Все остальные – покойники!

Совершенно ясно, что фильм по этому сценарию не будет снят никогда. Таким образом, Параджанову в Киеве не удалось сделать ни одного фильма с момента прекращения работы над картиной «Киевские фрески». У него не было других средств к существованию, и только помощь друзей давала ему возможность выжить. В конце концов, Гостелерадио заказало ему сценарий для телесериала по сказкам Андерсена. Друзья Параджанова говорят, что его фантазия и талант добавили бы перцу в

скучную диету советского телевидения, и тут я с ними полностью согласен, так как советское телевидение сильно уступает советскому кино. Первый вариант предварительного сценария не был принят, но известный сценарист Виктор Шкловский согласился сотрудничать с Параджановым, и они по-дружески работали над новой версией сценария. […]

Пусть в Советском Союзе помнят, что даже всемирно известные фильмы золотой эры российского кино сначала не признавались в собственной стране. Только после громкого успеха «Потемкина», «Земли» или «Матери» на Западе эти фильмы получали запоздалое признание и первую прокатную категорию в Советском Союзе. Именно благодаря Западу СССР уяснил, что открыл новую эру в киноискусстве. Книги Эйзенштейна были изданы сначала в Америке и Англии.

И вот теперь пусть там снова об этом вспомнят. Сегодня в Советском Союзе опять наступает новая эра в искусстве, и это касается не только кино, но и театра, живописи, музыки, поэзии, скульптуры. Причем сплошь и рядом это именно «трудные» произведения искусства, созданные независимо от официальных предписаний или вкусов «академиков». Это подъем, которого им не остановить, как бы они ни старались, и который им следовало бы с гордостью демонстрировать и поощрять. И хотя такие произведения искусства могут создаваться вопреки официальным указаниям, их авторы все равно остаются советскими художниками, представителями советского многонационального искусства – как старшего поколения (Солженицын, Шостакович, Александр Галич, Булат Окуджава), так и младшего. Такие, как Глазунов, Любимов, Эфрос, Ильенко, Михалков-Кончаловский, Тарковский, Параджанов, рождаются во всех советских республиках; отвергнутые или признанные, запрещенные или разрешенные, одобряемые или порицаемые, члены профсоюза или нет – все они *ваши*, советские дети!

Неважно, насколько их гениальные произведения смущают или шокируют вас, критикуют вас или приво-

дят в ярость. Эти люди – порождение вашего советского общества, диалектическая эволюция, происшедшая из вашей революции. Что бы вы теперь ни делали, вы не можете всех их ликвидировать, посадить в тюрьму, подвергнуть психиатрическому лечению или лишить гражданских прав. Их теперь слишком много, это уже не одиночки, а новое движение, часть новой волны, новой эпохи советского искусства, и независимо от того, как вы с ними обращаетесь, мир должен отдать дань их гению и их смелости. И общественный строй не имеет здесь значения: то, что происходит с вашими художниками, так же касается нас, как происходящее с нашими касается вас. Создаваемые ими произведения искусства в равной степени принадлежат нам и вам. Гений принадлежит человечеству. Искусство принадлежит всем жителям планеты Земля.

[1] Брюсов В. Избранное. Т. 2. Москва: Худ. литература. 1955. С. 596.

[2] Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах. Т. 3. М.: Искусство. 1964. С. 487.

Печ. по: *Marshall Herbert. The Case of Sergo Paradjanov // Sight and Sound. Winter 1974–1975. P. 8–11.*
Печатается с сокращениями.

Переводчик Наталья Комарова.

Пора сказать о тех, кто помогал Параджанову чем и как мог, кто морально поддерживал его и верил в него, в его духовные силы в самые тяжелые, в отчаянные минуты – а этих минут, часов и дней было так много, невыносимо много для одного человека, даже такого сильного, стойкого, жизнелюбивого, как он. Помимо киевских, тбилисских, ереванских друзей, у него были близкие люди и родные дома в Москве. Сохранились письма к Сергею Иосифовичу Андрея Тарковского, Виктора Шкловского – это замечательные человеческие и творческие документы.

Перечитаем несколько писем Виктора Борисовича Шкловского.

Два этих человека, столь разных, познакомились, видимо, в 1970 году, сразу подружились и решили вместе писать сценарий по мотивам поэм Лермонтова «Демон» и его же сказки «Ашик-Кериб». Предложение исходило от Параджанова, ему же принадлежал и первоначальный замысел. Шкловского он увлек, однако было решено, что маститый кинематографист, живой классик, параллельно будет писать свой вариант – на основе режиссерского плана и с учетом параджановской манеры.

Редакция журнала «*Искусство кино*».

Виктор Шкловский

Письма Сергею Параджанову

Дорогой Сергей Иосифович! Милый Сережа. Не смотри на мою заявку как на работу сколько-нибудь законченную. Надо изменить в ней действие (ружье князя). Определить, 16 или 17 век. Надо (мне) много работать. Я умею много работать, друг, но сейчас устал, кончив книгу об Эйзенштейне.

У тебя почерк и мысли великого человека. Я знал Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Малевича, Тынянова, Филонова, Эйзенштейна и многих других. Это не

конь – талант. Это не верблюд. Это тяжесть камней. Это сопротивление камня. Это необходимое непонимание современников.

Душу нужно держать, как мачту, растянув ее вантами к бортам. Берегов у реки нет. Мы сами их создаем. Опоры нам нет, кроме ветра в парус. И музыки нет.

Я очень тебе верю.

Не задирай людей. Они не виноваты. У тебя есть еще годы. Ты и киевлянин, и пиросман, и ереванец, и, конечно, москвич.

Создается новое общечеловеческое искусство.

Ему трудно резать грудью волну.

Будь спокоен, друг. Время идет навстречу. Нужно терпение. Терпение творца. Привет городу, матери, твоим друзьям и, главное, тебе.

В. Шкловский

20 июля 1971 г.

Будем верить в чутье больших птиц, которые летят на родину.

Параджанов между тем написал свой вариант сценария. И послал его Шкловскому. Виктор Борисович ответил.

Сергею Параджанову – письмо

В работе Параджанова есть замечательные куски, есть посредственные и есть ненужные.

Нет Демона. Демон подменен горбуном, которому удалось раздавить гранат.

Гранат у Параджанова был. Горбун – это черная лента. Блистательно Кавказ (стр. 7–8, 9–11, 12), с перебивкой Персии. Синодал сперва в Персии, потом на Кавказе.

Нельзя вынимать из «Демона» – Демона. Горбун не видит Кавказа, а Демон видит Кавказ и, как мы сговорились, Кавказ двухслойный.

Черный лебедь не нужен. Лиловые буйволы не могут быть в горах. Это западная Грузия.

Игуменья монастыря – это хорошо.

Похороны Тамары – это очень хорошо.

Гудал превосходен.

Так что же надо делать?

Надо вселить в сценарий Параджанова Демона из наброска Шкловского. Он там хорошо поместится.

Предлагаю еще одну вещь.

Зимний дворец с колоннами и Лермонтов перед императрицей, с женой Николая I читает «Демона». Она зевает, закрывает рот веером. Ей нравится Лермонтов, но ей не нравится Демон. И «Демон» не проходит. Потом его осуществляет Параджанов.

Но, дорогой Сергей, к сожалению, мы не можем снять немую ленту. Люди должны говорить, и это главное препятствие. Описание Кавказа немыслимо хорошее у Параджанова. И у меня хорошее. У меня есть пейзаж, потому что есть Демон. Нельзя приземлять точку съемки. Должна быть разность. Должен быть герой, который больше замка. Больше быта. Должен быть Лермонтов, который больше императрицы.

Вот мы и вставим Зимний дворец с Невою и вмонтируем его в Кавказ, и это будет более резко, чем то, что написал Параджанов.

Надо сохранить в сценарии мотивировки.

Мотивировки есть у Данте, есть у Хлебникова.

Даже к безумию должны быть дороги. Даже сон должен иметь логику, потому что иначе куски его, их стыки не будут поразительными.

В. Шкловский
8 сентября 1971 года. Москва.

Расхождения наметились кардинальные. Но Виктор Борисович ни к чему Параджанова не принуждал; понимал, что это бесполезно, и мудро надеялся на то, что все близкое ему режиссер использует или разовьет по-своему. Так и получилось. Параджанов продолжал увлеченно работать.

Дорогой Сергей.

Не помню, на «вы» или на «ты» мы?

Буду писать через строчку по-разному.

Получил 2-го ноября из студии: «Дорогой Виктор Борисович, в удобные для Вас сроки готов обсудить план дальнейшей работы над фильмом «Демон». Уважением – новый редактор Суменов».

Ответил: «Приеду 21-го, увидимся. Шкловский».

Вот план меня смущает. План дело наше, а не ихнее хотя бы потому, что в договоре нет «плана»: пахнет сомнениями: «чтобы обсудить».

В поэме Шевченко «Кавказ» читаем:

Споконвіку Прометея
Там орел карає,
Що день божий, довбе ребра,
Серце розриває.

Дальше тоже хорошо.

Но Прометей крупен для поэмы с Тамарой, и он трудно летает. Он может «І сміяться знову». Но ходит он по земле. Он тяжел. Демон Лермонтова осерьезнен Врубелем и обиронизирован и приправлен ведьмами у Булгакова. Но Достоевский Лермонтова и Гоголя называл «демонами», а революционеров «бесами». Великий Инквизитор говорил с Христом словами Демона из Евангелия.

Вера у меня в тебя.

Ты демон, а не бес.

От этого все неприятности.

Попробуй взять ряд Лермонтов – Врубель.

Тамара была попыткой приземлиться и передохнуть.

Как смотрит Демон Врубеля на Кавказ Прометея? Он не крылат, но как он переносится на облаках, или он сам – порождение облаков и опускается на землю, как вечер?

Ну, вот и все сомнения. Попытаюсь писать крупно.

Для Параджанова тема – Вий. Но там черти вязнут в окнах. Как там хорош бурсак. Прометей (Амирани) хорошо вяжется с дымом, саклей и деревнями, которые жгут после смерти Синодала.

Надо сочувствовать Демону, а не Тамаре.

Люди не умеют справляться с огнем.

Сплю много, но еще ничего не написал.

Твой Виктор Шкловский. 5. 11. 71.

Михаила Ромма жалко. Он не переступил себя, не откашлялся и не вернул себе голос*.

Сценарий получился замечательный, однако принят студией не был. Соавторы берутся за новую работу – пишут философскую сказку-быль об Андерсене, о таинственной природе дара и о мистическом единстве жизни и творчества Художника, вещь для обоих в немалой степени автобиографическую – для каждого по-своему.

Дорогой Сергей!

Пишу, не торопясь, «Чудо в Оденсе».

Особенностью Сергея Параджанова считаю то, что он цветовые отношения на кадре дает не как запись костюмов и обстановки, а как частный случай «чуда в искусстве».

Цвет не должен быть только достоверным, но должен быть композиционно необходимым. Смысловые (главные смысловые) цвета и цвета фоновые иначе оформляются. Кадр не должен быть пестрым.

Движение смыслов объясняет необходимую условность.

Во всем достигнутом еще нет тропинки, внятной для зрителя. В живописи и скульптуре таким был знакомый мир или вера в сходство.

Я полагаю, что смысловые отношения необходимы в искусстве. Вечный бунт абстракционизма не дошел до Олимпа.

Можно построить на основе сказок вещь, трогательную и смело живописно движущуюся.

Поиски смысловых отношений при их подчиненности должны быть внятными.

Я очень верю в необходимость Параджанова в мировом кино. Я очень хочу помочь Параджанову вывести со-

* М. И. Ромм скончался 2 ноября 1971 года. – *Ю.М.*

ветское киноискусство на место командное. Мы владели высотами когда-то и должны их вернуть.

Будь спокоен, друг. Пути творчества одинаково пологи, каменисты и скользки. Надо еще до съемки найти параллельный ход коня. Иначе даже могучий седок может испытать неудачу принцессы Анны. Она узнала горошину неуспеха.

Желаю нам обоим удачи и веры в себя. И ежедневной работы.

Твой старый Виктор Шкловский
10 сентября 1973 года.

Фильм предполагался телевизионным и писался для Гостелерадио, которое тогда возглавлял С. Г. Лапин. На титульном листе «Чуда в Оденсе» Параджанов начертал:

Авторы: Ганс-Христиан Андерсен
при участии
Сергей – Иосиф Параджанов
с благословения
Сергей – Георгий Лапин
Виктор – Борис Шкловский.

В роли Андерсена – он же Оле-Лукойе – Параджанову виделся Юрий Никулин. Но и эта работа легла рядом с другими в долгий ящик письменного стола. Взять у Центрального телевидения заказ для опального режиссера отказались тогда руководители всех киностудий всех трех прибалтийских республик. Прибыло письмо с отказом и от В. Мельникова, тогдашнего худрука телеобъединения «Ленфильм». Ставить картину по сказке Андерсена на юге, на «Арменфильме», Сергей Иосифович считал невозможным. В финале сценария «Чудо в Оденсе» есть пророческая сцена: великий сказочник проходит одинокий и непонятый, сквозь толпу, оставляя за собой золотые следы, но никто их не замечает...

Печ. по: *Искусство кино. 1990. № 12. С. 36–40.*

Наум Клейман

Комментарии

Фестиваль, посвященный творчеству выдающегося кинорежиссера Сергея Параджанова, проходит в Лондоне и Бристоле.

«Армянин, родившийся в Грузии и сидевший в русской тюрьме за украинский национализм». Эта правдивая и горькая формулировка связана с именем выдающегося кинорежиссера 20-го века Сергея Параджанова, творчеству которого посвящен масштабный фестиваль в Лондоне и Бристоле (22 февраля – 2 мая 2010).

Самым свободным человеком в искусстве называл Сергея Параджанова его друг, легендарный режиссер Андрей Тарковский. И действительно, вряд ли среди его современников в Советском Союзе можно было найти более независимого человека, мыслящего парадоксально и вместе с тем поэтично. Человека, умеющего не только кино снимать, но и своими руками буквально из мусора создавать произведения изобразительного искусства. Его фантастические картины и коллажи собраны сейчас в музее в столице Армении – Ереване. Может быть, благодаря этой врожденной внутренней свободе мастер и мог проникнуться духом любой национальной культуры и воплотить ее на экране. Армянин по национальности, он учился в Москве, работал в Украине, в Армении, Грузии. Его фильм-легенда «Тени забытых предков» о светлой и трагической любви положила начало так называемому украинскому поэтическому, метафорическому кинематографу. А экранизацию турецкой сказки «Ашик-Кериб», прозаическое переложение которой сделал русский поэт-классик Михаил Лермонтов, буквально вырывали друг у друга Венецианский кинофестиваль и Кинопремия «Оскар». И не зря, убежден известный российский киновед Наум Клейман.

«Параджанов, можно сказать, транскавказский режиссер, потому что в его фильмах отразились и грузинские, и армянские, и азербайджанские мотивы, и иранские влияния, и очень интересные турецкие отзвуки, он – и замечательный художник украинского кино. Кроме того, он воспитанник московской киношколы. Он, конечно, явление интернациональное, понятное абсолютно в любом месте земного шара, как всякий крупный художник», – уверен Наум Клейман.

Недаром цвет мирового кинематографа – Годар, Трюффо, Феллини, Висконти – подняли мощную кампанию протеста, когда Параджанова по обвинению в гомосексуализме в 70-е годы посадили в тюрьму. На самом деле власти Советского Союза не простили режиссеру открытой поддержки украинских интеллектуалов, выступавших против коммунистической идеологии. И после фильма «Цвет граната» в творчестве Параджанова наступил большой перерыв. Но эти годы понадобились зрителю для того, чтобы осознать, какой удивительный новаторский прорыв был сделан этим фильмом. Ведь, по сути, это – произведение видео-арта, о котором в те годы мало кто слышал. Впрочем, «Цвет граната», где в чередовании статичных, но удивительно изысканных картинок воспроизводились сюжеты из жизни великого армянского поэта Саят-Новы, – это еще и воплощение эстетики древних армянских миниатюр.

«Он оказал огромное влияние на мировой кинематограф, соединив принципы современной культуры с фольклором. Параджанов вернул кинематографу композицию, сродни поэтической восточной импровизации, сродни армянским миниатюрам, которые, наоборот, были каноничны. Он обновил один из очень важных приемов искусства, которые есть во фресках, в народном искусстве. Именно благодаря ему армянское кино стало явлением общемировым», – сказал Наум Клейман.

Лондон и Бристоль смогут увидеть полную ретроспективу фильмов Параджанова, экспозицию из его

Ереванского музея и многое другое, связанное с именем выдающегося мастера.

Печ. по: *Карпекина Татьяна. Сергей Параджанов. Воплощение эстетики. Радио «Голос России». 22. 02. 2010.*

ЛЕГЕНДА О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ

Мирон Черненко

Своевременность вечности

Есть в первых сценах «Легенды о Сурамской крепости» не слишком скрытое лукавство, намек для тех, кто помнит фильм предыдущий, семнадцатилетней давности: прямо в пыль, в землю, в песок опрокидывается арба, полная яиц, и чьи-то босые ноги старательно топчут этот непонятный гоголь-моголь, подсыпая в него не то соль, не то сахар, не то песок... И пусть несколькими кадрами позже выяснится, что этот иератически приторможенный обряд на самом деле объясняется просто – так замешивают глину для кирпича, так готовятся строить на века, так будет возводиться крепость, которая станет одним из персонажей картины, – эпизод этот рифмуется в памяти с очень похожими кадрами из «Цвета граната», казалось бы, обреченного остаться без продолжения. Остаться памятником параджановского кинематографа, состоявшего всего-то из двух «собственных» фильмов, но оказавшего при этом явное влияние на весьма далекие от него стилистические явления советского – и не только советского – киноискусства.

И дело не в прямых ассоциациях: в первых кадрах «Цвета граната» точно так же давили босыми ногами черные виноградины, эпизодом позже рубили на лету подброшенные гранаты. Дело в том, что новая работа режиссера кажется прямым продолжением фильма вче-

рашнего, утверждая тот простой и очевидный факт, что в его творчестве не было перерыва, что параджановское кино просто ожидало часа снова выплеснуться на белое полотно экрана естественно и непринужденно. (Называя «Легенду» фильмом параджановским, я отнюдь не умаляю роли его сорежиссера и исполнителя одной из главных ролей Додо Абашидзе).

Можно сказать, что «Легенда» вышла к зрителю как нельзя более кстати, чтобы именно сегодня, когда кинематограф одной из своих ипостасей поворачивается в сторону прямой публицистики, продемонстрировать обитаемость иных художнических миров, продемонстрировать альтернативу, о которой мы можем еще только догадываться, которую можем еще только предполагать.

Об одной из таких альтернатив, о кинематографе, который предстоит нашему кино в обозримом будущем, и пойдет речь в этой статье.

Но сначала – короткое отступление. Лет двадцать назад, открывая начавшуюся на высокой ноте, но довольно быстро угасшую по причине полного молчания оппонентов дискуссию о «киевской школе» и близких ей попытках, мудрый и тонко чувствовавший Михаил Блейман пытался объяснить неожиданный прорыв киноискусства к стихии народной культуры на языке критики 30-х годов, противопоставляя кинематограф поэтический кинематографу прозаическому. Однако старейшина нашей критики разводил руками, ибо «Тени забытых предков» и «Каменный крест» были столь же далеки, скажем, от «Тихого Дона», как и от фильмов типа «Человек идет за солнцем» или «Табор уходит в небо». Говоря иначе, эта оппозиция казалась сомнительной потому, что кинематограф этот имел столь же мало общего с поэзией, сколь и с прозой. Ибо в эпоху звукового кино он был первой в масштабах национальной школы попыткой создания кинематографа алитературного по сути своей. Ибо, наконец, в кинематографе этом, уходящем своими корнями к Мельесу, а не к Люмьеру, вначале было отнюдь не слово, но пластичный образ, несущий много больше информа-

ции, чем предполагали тогда сами апологеты изобразительности.

Впрочем, полное понимание не пришло и спустя полтора десятилетия, несмотря на то, что мировой кинематограф успел пройти за эти годы не один искус: и документализма любой ценой, и новой зрелищности, и ностальгии ретро, и аскетичной метафизики Тарковского и его нынешних молодых эпигонов; несмотря на то, что зрелый звуковой кинематограф давно уже успел потерять свою типологическую невинность и одномерность, И тогда, как бы в уточнение гипотезы о происхождении параджановского кинематографа (и родственного ему кинематографа Ю. Ильенко и Л. Осыки) рождается еще одна гипотеза, существующая, правда, лишь на «разговорном» уровне, а не на страницах печати, утверждавшая, что никакое это не кино, а «такой театр», разыгранный перед камерой для нужд экрана. И хотя гипотеза эта появилась в мгновение самое неподходящее («киевская школа», по причинам от нее не зависевшим, прекратила существование) – сегодня отчетливо видно, что оба эти объяснения были равно неубедительны и равно недостаточны.

Впрочем, все это сказано отнюдь не в укор: уж больно неэффективен привычный критический инструментарий при соприкосновении с подобной кинематографической материей, уж больно единодушно опускаются критические перья, сталкиваясь с не поддающейся разгадке поэтикой. Популярный в кругах, близких к кинопрокату и кинофикации, бюллетень «Новые фильмы», издание обстоятельное, рассудительное, порой даже излишне многословное, аннотируя картину Параджанова, ограничивается короткой фразой: «...чтобы стена крепости, защищающей от иноземных захватчиков, каждый раз не разрушалась, красивый юноша должен замуровать себя в ней – таково предсказание гадалки. Сюжет этой грузинской легенды положен в основу фильма». И все, и ничего более, словно любой читатель (зритель) досконально с этой легендой знаком и равно знаком с грузинской про-

зой, обращавшейся к ней за последние сто лет не один раз.

По правде говоря, сюжет, лучше сказать, событийный ряд, «Сурамской крепости», расположи его в привычной хронологически-причинно-следственной последовательности, будет выглядеть достаточно банально.

На первый взгляд, он немногим отличается от любой кинематографической легенды типа «Финист – Ясный Сокол» или «Василий Буслаев», единственная задача которых заключается исключительно в том, чтобы перенести на экран сказку, былину, превратив ее в увлекательное приключенческое действо, в прямолинейное повествование о подвигах, о единоборстве добра со злом в самом прямом, самом буквальном смысле.

Итак, фильм начнется в резиденции некоего грузинского царя, имени которого мы так и не узнаем. Здесь достаточен лишь знак царственности: персонаж в короне и со скипетром. Гонец принесет сюда недобрую весть о том, что снова обрушились стены Сурамской крепости, открывая врагам путь к сердцу Грузии. Однако известие это пока не привлечет внимания зрителя, ибо не предвещает трагедии; оно еще не соотносится с теми персонажами картины, которых нам только предстоит узнать. Они лишь потом появятся на авансцене сюжета. Слово «авансцена» здесь отнюдь не метафора, означающая, что все действие фильма, его многочисленные события располагаются на первом плане изображения, развернуты лицом к зрителю, как и подобает фронтальной мизансценировке средневекового театра, драматургии мистерии. Именно мистерии, поскольку она есть не только форма искусства, но и часть обыденной жизни, часть массового сознания, образа мысли зрителей.

Герои – те, что появятся на первом плане, – юные, восторженные, полные радости и любви: княжеский холоп Дурмишхан и его возлюбленная Вардо, которым выпала честь танцевать для своего повелителя и его гостей, и их ждет награда: Дурмишхан получит вольную, станет свободным человеком. И будет взрывчатый ритуальный та-

нец в царских покоях – словно оживет персидская миниатюра. Будет радость молодых тел, радость, окрашенная печальным предчувствием. Став свободным, Дурмишхан уйдет в мир, чтобы разбогатеть и только потом вернуться к возлюбленной, но Вардо выпал удел видеть будущее; она знает, что Дурмишхан не вернется.

Так и произойдет. На заре Дурмишхан умчится на подаренном князем скакуне, но по пути его догонят княжеские клевреты и коня отберут, да еще поколотят для порядка, и Дурмишхан, проклиная судьбу, поплетется куда глаза глядят и встретит купца-мусульманина, который пригреет юношу, откроет ему свое сердце, свою судьбу, окажется грузином Нодаром Заликашвили, принявшим ислам, разбогатевшим, но так и не узнавшим счастья. И «Легенда о Сурамской крепости», развертывая картины этой драмы, уйдет от рассказа о злосчастной недостроенной цитадели так далеко, что, кажется, уже не сможет вернуться к предмету фильма, к его главному, но попрежнему неблизкому нам персонажу.

А потом Нодар (пока его зовут Осман-ага) возьмет Дурмишхана с собой, подарит ему коня и халат, найдет невесту, на которой беглец, забывший оставленную в прошлой жизни Вардо, спешно женится, сыграв – отметим это на будущее – свадьбу по христианскому, а не мусульманскому обряду.

Сюжет отодвинет историю Дурмишхана в сторону, как отодвинул уже историю строительства крепости; и повернется к оставленной женихом Вардо, протянет крестный путь ее по горам и долам, по ущельям и долинам Грузии, по монастырям и базарам, по храмам и закоулкам, чтобы привести под конец в пещеру старухи прорицательницы, той, что видит во мгле времен, что предсказывает судьбу. И старуха покажет Вардо всю правду, ту, что она так хотела и боялась узнать, ту, что мы, зрители, уже успели узнать и увидеть – любовные игры Дурмишхана с молодой женой. Потрясенная изменой, Вардо решит остаться здесь навсегда, наедине с будущим, тем более, что пещера опустеет на ее глазах: умирает от старости и глубоко

спрятанного в душе горя хозяйка, и окрестные бедолаги пойдут к ней, к Вардо, принося дары и унося правду о завтрашнем дне и дне вчерашнем. И Вардо, которую уже не узнать под старухиным платком, будет открывать завесу будущего перед всеми, кто придет. Даже этой, испуганной, трепещущей женщине на сносях, в которой она узнает жену Дурмишхана, она предречет рождение сына, и та уйдет от нее счастливой, оставив начинающую прорицательницу перед тайной грядущей жизни новорожденного, куда она так и не смогла проникнуть.

Казалось бы, теперь самое время сюжету остановиться, оглядеться по сторонам, вернуться к началу, к легенде, ради которой разыгрываются страсти по Дурмишхану и страсти по Вардо, не говоря уже о страстях главных – по Сураму. Ан нет, сюжет сделает еще один шаг в сторону, и следующие эпизоды будут отданы Д. Абашидзе, который выступит на этот раз уже в обличье волынщика Симона, учителя маленького Зураба, сына Дурмишхана.

Как уже было замечено, соавторство Додо Абашидзе в этой картине заключается не только в сорежиссуре, но и в участии актерском. Персонажи его – Осман-ага, Нодар и Симон – лишь они трое в этом фильме обладают индивидуальностью, человеческой судьбой, психологией. Лишь они – живые люди в мире героев-символов, героев-знаков. И не случайно биографии этих персонажей разворачиваются как своеобразный комментарий к биографиям Дурмишхана и его сына. Осман-ага становится духовным отцом Дурмишхана, Симон наставляет Зураба. Именно в образе Симона, наконец, воплощается неявная, но существенная для каждой легенды, какие бы полубоги в ней ни действовали, простонародная, плебейская плоть, будничное, бытовое, повседневное измерение мифа.

Впрочем, сюжет не остановится и на этом и двинется дальше, рассказывая историю Османа-аги, переставшего быть волынщиком Симоном и снова ставшего самим собой, чтобы вновь облачиться в одежду своих предков, отдать свои богатства христианскому храму и вернуться

домой, к вере своих предков, в жажде искупить грех перед народом, перед тенями отцов и дедов. Все оставшееся он завещает Дурмишхану, успевшему принять ислам и забыть обо всем, что было прежде, в юности, в родном краю. На прощанье он даст ему завет жить по совести, воспитывать сына, снова стать человеком...

Только теперь, когда сценическая площадка легенды освободится, когда зритель узнает о героях все, что надлежало о них узнать, их судьбы переплетутся, наконец, с судьбой Сурамской крепости.

Вырос Зураб. Когда это произошло, режиссеру не важно, как не важно и то, что все перечисленные перипетии следуют одна за другой не по законам реального времени, но по собственному летосчислению, где время растягивается и сжимается по своим внутренним правилам. Важно другое: юноша Зураб станет одним из гонцов, отправленных царем на окраинные земли Грузии. Он-то и привезет властелину печальную весть о том, что снова обрушился Сурам – единственная крепость, воздвигнутая на пути варварских орд. И тогда царь велит обратиться за советом к гадалке: как укрепить Сурамскую крепость. Повинуясь приказу, юный Зураб отправится в пещеру к старой гадалке Вардо, которая одна знает ответы, тревожащие христианнейшего повелителя. Но прежде ему придется схлестнуться с отцом, с Дурмишханом, забывшим не только давнюю любовь, но обычаи, обряды своих предков, земляков, сородичей. Ему чужды и странны слова Зураба, рассказывающего о какой-то крепости, о какой-то гадалке: что она может сказать ему, чем помочь? Кажется даже, что имя Вардо не вызывает в его памяти никакого отзвука.

Однако Зураб и посланники царя все-таки поднимутся в пещеру Вардо, припадут к ее ногам с надеждой и верой, и она отправит всех, кроме Зураба, с глаз долой, а ему одному откроет истину: чтобы не рушилась Сурамская крепость, в нее нужно замуровать высокого, красивого, голубоглазого юношу. И, услышав это, Зураб вспомнит все, чему учил его волынщик Симон, благо

вот он, появившийся невесть откуда снова, чтобы благословить своего духовного сына на подвиг. И опять, как в начале фильма, упадут в песок сотни яиц с опрокинувшейся арбы, и Зураб будет месить босыми ногами раствор – на этот раз для себя самого – и будет мало-помалу скрываться за растущей под его руками кирпичной стеной, пока не исчезнет совсем, пока не встанет на горе сверкающая, мужественная, готовая к ратным подвигам Сурамская крепость...

Так кончится фильм, его стремительное течение. Я заранее прошу прощения у С. Параджанова и его соавторов за столь велеречивое и прямолинейное изложение сюжета, словно «Легенда о Сурамской крепости» и впрямь родом из «Тысячи и одной ночи». Однако оправдываю себя тем, что фильм этот вряд ли увидят многие – это лента клубного проката, и нет греха в том, если подробная запись его сюжетной канвы останется на страницах журнала. К слову сказать, прокатчикам надо бы поломать голову над тем, как показывать «Легенду». Может быть, зритель получил бы оптимальную возможность погружения в смысловые и стилистические пласты фильма, получи он перед сеансом листовку с изложением либретто картины. Это облегчило бы взаимоотношения зрителя с сюжетом. Ему было бы легче понять поэтику.

В фильме содержится неумолимая художественная логика. В нем действует жесточайшая предопределенность мифа, не требующего бытовых, логических мотивировок, осуществляющего их самим ходом событий, изначально определенной расстановкой персонажей, их связей, отталкиваний и притяжений.

Выражено это не в драматургии, стремительной смене сюжетных перипетий, а в пластике, в том, что принято считать фоном, антуражем, реквизитом, живописной кулисой. И потому традиционный сюжет раскрывает перед неравнодушным, а также просвещенным зрителем просто неисчислимое богатство значений, ассоциаций, метафор, символов, гармонично и бесконфликтно сплетающихся в повествование, которое не начнется разру-

шением Сурамской крепости и не закончится ее возведением. Оно, повествование, существует как бы помимо сказочно-легендарного сюжета, не пересекаясь с ним, не сталкиваясь.

В самом деле, режиссеры выстраивают свои «страсти по Зурабу» отнюдь не по законам Аристотелевой – назовем ее так – драматургии. И потому, как бы старательно я ни пересказывал сюжет, я чувствовал, что постоянно спотыкаюсь, что действие проваливается в какие-то щели между эпизодами, не смыкаются сюжетные линии, обрываются связи, потому я сам придумывал какие-то связки. Между тем, сюжет этот выстраивается по иной художественной логике с помощью целой системы драматургических и пластических приемов, отбивающих ритм картины, организующих ее в единое гармоническое целое по законам или, лучше сказать, канонам сюжетостроения фрески, иконостаса, средневековой миниатюры, выносящих многие элементы содержания как бы за рамки основной сюжетной линии, в сопутствующий комментарий, устный или письменный, в общекультурный контекст.

Точно так же «Легенда о Сурамской крепости» разбивается на многочисленные подглавки, как бы отделяющие одно событие от другого, одну художественную мысль от другой. Нас заставляют рассматривать их отдельно, обособленно, в искусственной статике, как бы вне связи с соседствующими. Одновременно выстраивается словно бы параллельная сюжету система координат – географическая, метафорическая, пластическая. Впрочем, достаточно перечислить хотя бы некоторые названия, чтобы обнаружить эту неявную закономерность: «Тбилиси. Южные ворота», «Караван-сарай», «Гуланшаро». В титрах определяется место действия. Вот надписи чисто метафорические, как бы раскрывающие скрытый смысл происходящего: «Дорога судьбы», «Свадьба и черное опьянение», «Так представляет Зураб нашествие», «Бег времени». И в самом финале, словно жестокое и однозначное резюме к фильму, цитата из Нико Лордкипанидзе: «Если у народа

есть юноша, который способен замуровать себя в крепости, страна эта и ее народ – непобедимы».

Казалось бы, одного этого приема было бы достаточно, чтобы создать в «Легенде» тот повествовательный пласт, без которого ее сказочно-приключенческий сюжет был бы невнятен. Однако С. Параджанову этого мало: словно в живописи кубистов, раскладывавших предмет на элементарные пластические единицы, чтобы затем воссоздать его заново, в новую целостность, он перебивает эти обозначения места и характера действия, персонажей и их судеб еще одной цепью опознавательных знаков – системой пластических эпиграфов и к каждой подглавке, и даже внутри нее, как бы к еще более элементарным частицам действия.

Эти эпиграфы просты до чрезвычайности, они и до чрезвычайности конкретны: натюрморт из гранатов, натюрморт с павлином и мечом, натюрморт из утвари, натюрморт с жертвенником, натюрморт с верблюдом на персидском ковре, натюрморт с белыми голубями и чашей, натюрморт с новорожденным и барашком, натюрморт с цесарками и индюком, натюрморт с керосиновой лампой и золотыми монетами, натюрморт с книгами и светильником на ковре... И еще натюрморт, и еще, их можно перечислять десятками, и ни один из них (ну, может быть, единичные – такие, как новорожденный с агнцем, могут вызвать прямую ассоциацию) не означает чего-то конкретного, ни один из них не кичится своим метафорическим, глубинным смыслом. Однако все они вместе, отбивая еще один образный ритм, отмечают медленное, но неуклонное движение сюжета «Легенды» от первых кадров у незаконченных стен Сурамской крепости до кадров последних: как и в начале истории, раствор из яиц и песка, замешанный на крови человеческой, скрепит камни крепости, этой твердыни народного духа.

Для легенды течение времени несущественно, ибо время здесь извечно, не имеет ни начала, ни конца, равно как персонажи, в этом времени пребывающие, равно как материальные символы, метафоры, знаки, складывающиеся

в сакральное представление, в мистерию, разыгрываемую в фильме на всех доступных нынешнему кинематографу образных уровнях. Так складывается подлинный сюжет фильма, его эпическое течение, так возникает литургия по духовным предкам, звучащая в каждом параджановском фильме, к какому бы региону культуры он ни был приписан.

И именно это кажется мне самым важным в «Легенде о Сурамской крепости» – тот диалог культур, даже не культур, но их эссенций, архетипов, ведущийся без конфликтов и конфронтаций. Причем проявляется этот диалог не только и даже не столько в обстоятельствах очевидных – таких, скажем, как уроки, что дает маленькому Зурабу волынщик Симон, развесив на веревочке-ширме игрушечные фигурки святых и полубогов из самых различных религий и мифологий, лаконично и без тени кощунственности десакрализируя их – православную святую Нино, просветительницу Грузии, принесшую сюда христианство, Амирани, прозванного греками Прометеем, вполне реальную царицу Тамар или создателя грузинского алфавита Парнаваза. Иными словами, диалог культур и мифологий, религий и легенд ведется и на уровне обыденного человеческого сознания, на уровне повседневного бытия. И все эти фигурки волынщика Симона, висящие рядом и покачивающиеся под ветром в каком-то угловатом танце, несмотря на то, что их прототипов разделяют столетия реальной или выдуманной жизни, – равно современники маленького Зураба, равно учителя его и наставники, и в то же самое время – его игрушки, его куклы.

Еще более отчетлив диалог мифов и символов в финальной сцене «Легенды», где однозначность привычных евангельских ассоциаций, возникающих при виде своеобразного нимба, вырастающего в свете факелов вокруг головы приносящего себя в жертву Зураба, мгновенно корректируется архетипами едва ли не всех культур и религий, встретившихся здесь, на Кавказе, – и фигурой героя, которую только что одел в блистающие доспехи

волынщик Симон, и всей мизансценой жертвоприношения, развернутой, как в античном амфитеатре, сбегающем к жертвеннику, где сейчас свершится угодное духам предков литургическое действо. И корректировка эта не только не уводит зрителя от возникающих в первом же приближении ассоциаций, тем более, что всего несколькими эпизодами ранее – в сцене бракосочетания Дурмишхана – с экрана звучали слова Богородицы о сыне ее, отдавшем жизнь за агнцев своих, но как бы умножает торжественную повествовательность христианства на простодушное пестроцветье персидских миниатюр, на аскетизм эллинских мифов, на витиеватую орнаментальность исламской архитектуры, на какие-то анонимные, не приписанные к какой-либо конкретной эпохе языческие композиции, которым нет имени на языке нынешнего искусства. А может быть, есть здесь и еще что-то, придуманное самим Параджановым и органично включенное в этот театр, на подмостках которого живут и разыгрывают вечную драму страстей человеческих персонажи его собственной, параджановской, мифологии, его собственного мира.

Перефразируя название давней картины, которая принесла режиссеру славу и известность, я назвал бы этот театр «Тени незабытых предков», ибо все, что он делает, – об одном и том же. О том, что история народа, культура его, язык, сознание, предрассудки, верования – нерасчленимы на прошлое, настоящее и будущее. Что каждое из этих понятий означает лишь разные ракурсы вечного бытия народов. И в этом уникальность такого кинематографа, его своевременность и вневременность в самом высоком смысле слова, особенно – повторю это еще раз – необходимая ныне, когда кино наше повернуто главным образом к реальности сиюминутной, сегодняшней, казалось бы, бесконечно далекой от вечности.

На этом можно было бы закончить рецензию на «Легенду о Сурамской крепости», однако прежде еще несколько слов. О том, что «Легенду о Сурамской крепости» хорошо смотреть на видео, – постоянно листая

изображение, останавливаясь, вглядываясь, вспоминая, соображая, совершая как бы собственный монтаж из того, что сделано режиссером в самых общих чертах, набросках, мазках, – так густ пластически, метафорически, символически этот фильм, так недостаточны для его ритма, для его художественного дыхания традиционные двадцать четыре кадра в секунду. Когда более полутора десятилетий назад вышел на экраны «Цвет граната», казавшийся крайним выражением того, что противопоказано кинематографу традиционному, кинематографу массовому, кому бы могло прийти в голову, что фильм Параджанова есть реальное начало кинематографа для видео, для нового проката, для принципиально нового восприятия киноискусства зрителем, восприятия интимного, соучаствующего. Восприятия-диалога. В этом смысле «Легенда о Сурамской крепости» принадлежит не только дню нынешнему, но дню завтрашнему, будущему.

Печ. по: *Искусство кино. 1987. № 5. С. 55–63.*

Юрий Лотман

Новизна легенды

Когда смотришь фильмы Сергея Параджанова, охватывает чувство присутствия сильного и покоряющего искусства. Размышлять некогда: ты захвачен врасплох и взят в работу. С тобой играют, как бурное море играет с пловцом: только успел справиться с волной, как тебя накрывает следующая. А когда приходит время размышлений, то невольно восклицаешь: «Но это же ни на что не похоже! Это, знаете, не поймешь что!» Поэтому фильмы Сергея Параджанова не только восхищают, но порой и раздражают, особенно зрителей, воспитанных на развлекательных фильмах, которые так любит кинопрокат, и киноведов, давно уже положивших в карман теоретические отмычки ко всем «кинопроблемам».

Иллюстрация – особый род искусства со своими художественными законами и жанровыми подразделениями. Только понимая эти законы, можно оценивать качество тех или иных иллюстраций и возможности самого этого искусства в целом. У нас об этом задумываются редко. Что касается собственно иллюстрации, то о ней в рецензиях на то или иное издание обычно упоминается в конце, как правило, с эпитетом «неудачная». Производные же: «иллюстративность», «иллюстративный» (например, в сочетаниях типа: «фильм имеет иллюстративный характер») всегда означают негативную оценку.

Здесь не место излагать специфические законы иллюстрации как искусства. Отметим лишь некоторые его черты.

Иллюстрация – искусство трансформационное (вторичное). Как и в программной музыке, исторической сюжетной живописи, всякого рода театрализациях, здесь подразумевается существование некоторого первичного

текста (как правило, сюжетного и повествовательного), который иллюстрируется. Этот первичный текст мыслится как словесный, представляя собой некий рассказ. Переводится же он на язык изобразительного искусства или искусства видимых образов (театр, кинематограф). Таким образом, трансформация типа «слово – рисунок» составляет одну из основ иллюстрации.

Процесс иллюстрирования подразумевает, что какой-то единый и непрерывный словесный текст превращается в цепочку изображений, композиционно разделенную перерывами, некую серию стоп-кадров. Связь между отдельными иллюстрациями осуществляется двояким образом: с одной стороны, через обращение к словесному тексту, с другой – за счет стилистического единства рисунков, их последовательности и композиционной спаянности, образующих своеобразно связанный текст, единое повествование-иллюстрацию. Необходимо отметить принципиальное различие иллюстративных (графических, живописных) серий от киноповествования. Уже в первых изобретательских патентах киноаппарат был зарегистрирован как производящий «повествование с помощью подвижных картин». Иллюстрацию по контрасту можно определить как повествование с помощью неподвижных картин.

Итак, между художественной природой иллюстрации и языком кино, казалось бы, – непреодолимая пропасть: первая по природе своей неподвижна и расчленена на отдельные листы, второй отмечен подвижностью и связанностью; первая фиксирует отдельно моменты, второй создан для повествования. «Да помилуйте, – скажет иной оппонент, – кино уже признанное высокое искусство, а иллюстрация какой-то бастард, незаконное дитя «серьезной» живописи. Конечно, есть еще искусство средневековой книжной миниатюры, иллюминированные рукописи. Но это ведь такая старина, а кинематограф, что ни говори, искусство новое». Встает вопрос: можно ли обращаться к искусству, по принципам чужому для кино, архаическому в одной своей части и почти дискредити-

рованному в другой, в поисках новых художественных путей?

Киноязык Параджанова обнаруживает сознательную ориентацию на некоторые черты языка иллюстраций. В «Цвете граната» это, в частности, привело к включению в текст фильма элементов армянской средневековой книжной графики. Проявляется эта ориентация и в «Легенде о Сурамской крепости» (созданной в соавторстве с Додо Абашидзе). Сюжетное движение фильма организуется, во-первых, легендой и, во-вторых, рядом литературных текстов грузинских писателей, отсылка к именам которых дается в начале фильма. Этот сюжетный стержень, вынесенный за пределы фильма и, подразумевается, известный зрителю, разбит на экране на отдельные, резко разделенные сегменты. Сегменты эти формально разграничены серией статических «натюрмортов», выполняющих роль заставок. Каждый из таких «натюрмортов» сложной символикой и цветовой гаммой связан с последующей частью, хотя связь эта не прямолинейна, а дана как система символических намеков. Каждый сегмент имеет двойную природу; с одной стороны, он – «картинка»: он выделен из нарративного движения и как бы неподвижен в своей самодостаточной замкнутости; с другой, он – новелла со своим, внутренним сюжетом, исполненным динамизма и напряженности.

Движение фильма совершается скачками: замирая на границах сегментов, оно достигает напряженного динамизма внутри микроновелл. Этим создается синтез специфической нарративности, свойственной графической серии, и киноповествовательности. Подчеркнутость смысловой значимости границ не только выделяет новеллы, на которые членится легенда, но и делает принципиально весомым каждый отдельный кадр. Одна из основных особенностей киноязыка – зависимость смысловой значимости кадра от монтажного эффекта – в фильме ослаблена. Каждый кадр как бы выделен, странен, рассчитан на замедленное восприятие. Он настолько полон смысла, что как бы приглашает зрителя не сопоставлять

его с предшествующим и последующим, а вглядеться в его глубину. Здесь кончается параллель с иллюстрацией и начинается борьба с ней.

Книжную иллюстрацию можно представить себе как повествование, состоящее из одних стоп-кадров. Создатели «Легенды» как бы расчленяют свой фильм на стоп-кадры, а затем приглашают нас внутрь этих остановленных кусков и там развертывают полную движения новеллу. Серия иллюстраций превращается в серию новелл.

Смысловая насыщенность кадров «Легенды» поразительна: символика цвета, символика народных обрядов, символика грузинской поэзии, огромные пласты символических значений, почерпнутых из арсенала мировой культуры, и, что еще важнее, – установка на символическую значимость всех деталей, передающаяся зрителю и овевающая дымкой таинственной многозначности весь текст фильма, делают каждый кадр сложнейшим сгустком смыслов. Многие детали не поддаются (по крайней мере, для пишущего эти строки) однозначной расшифровке. Таковы, например, явно внесюжетные «соглядатаи», мелькающие в некоторых кадрах и как бы остающиеся невидимыми для других персонажей этих же кадров (нечто вроде Ганса Вурста в средневековом театре). Так, в новелле «Отпущение грехов» в момент вывоза сокровищ на экране появляется странная фигура в голубом, которая, прячась между колоннами и за углами здания, подглядывает за действием, совершающимся на экране. В новелле «Завещание» она в образе шута в голубом прыгает вокруг беседующих Османа-аги и Дурмишхана (которые ее не замечают) и подслушивает, гримасничая и кривляясь, их разговоры.

Смысловая насыщенность фильма особенно очевидна в контрасте с аскетизмом постановочных средств. Караван-сарай, дом гадалки, место любовных свиданий и драматических конфликтов располагаются в одной и той же, но исключительно удачно выбранной местности. Как в «Глобусе» Шекспира, титр оповещает зрителей о

месте действия, и зритель без помощи внешних эффектов погружается в экранную иллюзию. Кадры фильма, снятого Ю. Клименко, поражают роскошью красок и создают впечатление богатства. Зрителю нет дела до того, что белая бурка Арчила или вазы, в которых везет свои сокровища Осман-ага, уже появлялись в других кадрах: он настроен не на театральное любование «восточным колоритом», а на прочтение символики кадров и знает, что одни и те же символы в различных контекстах могут по-разному читаться.

Выше было сказано о расчлененности фильма на новеллы и отдельные эпизоды и кадры, смысловая насыщенность которых придает им автономность. Теперь следует подчеркнуть противоположное, благодаря чему фильм все же не является иллюстрацией в прямом смысле, а лишь представляет собой опыт обогащения киноязыка за счет других искусств.

Вся система экранного действия «Легенды» пронизана сложными токами, спаивающими отдельные его части в кинематографическое целое. Прежде всего, это – сквозная тема материнства и отцовства. История подвига Зураба, добровольно замуровывающего себя в стену Сурамской крепости, связана с темами родства и его распада, верности и предательства, воплощенными в преданности Сына Отцу и Матери – Народу и Родине. Темы эти раскрываются в сложном переплетении кинообразов.

У Зураба две матери: жена Дурмишхана, родившая ему сына, и Вардо, которую предательски бросил Дурмишхан и которая не стала матерью его ребенка, и тем не менее, как мать, сшила для него голубое одеяло и как мать имела право послать его на смерть. Но двумя этими персонажами не исчерпывается тема материнства.

Она начинается уже во втором эпизоде, когда Вардо приникает ухом к животу беременной гостьи князя – определяет, мальчик или девочка должны родиться. Этот жест повторится, когда Вардо будет выслушивать живот жены Дурмишхана – своей соперницы, и еще раз, когда она припадет к стене крепости, в которой замурован

Зураб: крепость, как бы беременная героем, и могила, и материнское лоно – мифологически сливаются. Смерть во имя родины, родной земли – не смерть, а самоотрицание зерна в почве. Но и этим тема не исчерпывается: материнский образ святой Нино, представленной в наивной детской игрушке-куколке, – еще одно ее воплощение. И, наконец, образ заступницы за землю – Богоматери, к которой обращается Осман-ага в момент нравственного перелома. И все это сливается в последнем вздохе Зураба: «Мать-земля!».

Иначе решается тема отцовства. Отец Зураба Дурмишхан – предатель и «пройдоха», как его называет волынщик. Его отцовство – биологическое, а не духовное. Оно показано как псевдоотцовство. Иначе представлена фигура Османа-аги. Крестьянин-грузин, проданный своим обезумевшим от пьянства князем, он убивает князя, мстя за смерть своей матери. Его уделом становится бегство, жизнь воина, переход в ислам и, наконец, богатство. Но дело даже не в иноверии: отказ, которым отвечает Дурмишхан, спешащий спасать свое имущество, на просьбу сына перекреститься на дорогу, – не просто отречение от веры своего народа и от родственных связей. Именно имущество, богатство становятся подлинной верой Дурмишхана. С Османом-агой происходит обратное превращение: отказ от богатства и возвращение в веру отцов.

Символическое замещение Дурмишхана Османом-агой (чье истинное имя Нодар Заликашвили) совершается во время свадьбы Дурмишхана: Осман-ага дарит невесте крестик, как бы подготовляя жертвоприношение ее еще не зачатого сына. Тут к Осману-аге, которого жизнь напоила черным вином отречения, обращается Богородица, напоминающая о великой жертве агнца. И рядом с прозревшим Османом-агой появляется еще не родившийся мальчик – Зураб, которому предстоит добровольно принести себя в жертву ради спасения родины. Преображение Османа-аги (уже умершего) в волынщика Симона (обе роли играет Додо Абашидзе) за-

вершает его путь к духовному отцовству. Именно волынщик становится учителем Зураба, рассказывает ему об Амирани – Прометее и о свободе родины. Как и Вардо, он появляется в час жертвы.

Образ агнца – мальчика, взращенного для жертвы, – оживляет в памяти символику «Цвета граната», но и подчеркивает глубокое различие: там в жертву приносится Поэт, здесь – Воин. С этим рядом символов, евангельских по происхождению, связан образ овечьего стада. С него начинается фильм, когда сразу же после конца экспозиции, снятой на черно-белой пленке и многократно повторяющей изображение разрушающейся крепости, появляется первый цветной кадр – южные ворота Тбилиси. Ворота распахиваются... и из них выходит стадо овец и других домашних животных. В образе страшных, ползущих по земле панцирных существ (закованные в броню ползущие воины странно напоминают танки), при виде которых обращается вспять овечье стадо, – так прозревает в пророческом сне Зураб вторжение врага, предотвратить которое должна его жертва.

Но в фильме есть и другой сквозной образ – это кони. Кони неслыханной красоты, кони, полные огня и воли, проходят через всю «Легенду».

В облике исполнителя роли Зураба жертвенность агнца сочетается с воинственной красотой святого Георгия.

То, что в «Легенде» образы просвечивают сквозь образы, роднит ее символический язык с древней мифологической традицией. Так, поверженный, но живой воин, на груди которого сидит орел, воин, как бы «одетый» крыльями пожирающего его хищника, – это и Амирани – Прометей, и Зураб, который скоро «наденет» на себя стены Сурамской крепости.

Этот же принцип проявляется в системе двойников. Разные роли исполняются одними и теми же актерами, не скрывающими, а подчеркивающими внешнее сходство персонажей. В сцене, где пьяные князья рубят саблями гранаты над головой раба, появляются актеры-близнецы. На экране два одинаковых лица, из которых одно хохо-

чет, а другое искажено маской ужаса. Еще более сложен прием, когда в новелле «Молитва» Вардо трижды дана в повороте с профиля анфас, глаза в глаза со зрителем. Эта «двойная» Вардо – какой ее видят внешние наблюдатели и «внутренняя» – в момент, когда ломается ее душа и судьба, – невольно напоминает кадр перед зеркалом в «Нескольких интервью по личным вопросам» в исполнении той же Софико Чиаурели. Вообще воля режиссера в «Легенде» не подавляет игры актера, в частности, великолепной игры С. Чиаурели, индивидуальность которой прекрасно гармонирует со своеобразием режиссуры.

Мифологизм языка фильма проявляется еще в одном: он панхронен. Определить время его действия в исторических категориях невозможно и не нужно. Он протекает в повторяющемся времени мифа и свободно совмещает приметы различных эпох.

Итак, фильм С. Параджанова и Д. Абашидзе – иллюстрация? Да.

Самостоятельное, себе довлеющее художественное целое? Да.

Более того, он – подтверждение того, что открытое использование в искусстве кино языков, совершенно иных по своей эстетической природе, смелость художника, который «берет свое там, где находит», не ослабляет, а обновляет искусство. Художественный язык «Легенды» нов, потому что не боится архаизма, глубоко кинематографичен, ибо нарушает каноны кинематографичности.

г. Тарту

Печ. по: *Искусство кино. 1987. № 5. С. 63–67.*

Владимир Турбин

Метафоры Параджанова

«Тени забытых предков» я смотрел в зашторенном зале киностудии имени Александра Довженко поздней осенью, а точнее сказать, 27 октября 1964 годе. Было тесно и душно, народу набилась уйма, и экран воспринимался как окошко, нет, как врата, отворившиеся куда-то в простор, в горный воздух, в заснеженный лес. А в лесу колебалось – сейчас упадет! – высокое-высокое дерево; упадало оно, и в это мгновенье раздавался тягостный звук: трубный глас, нечто вроде тяжкого стона. Ствол древесный обрушивался, и под тяжестью ствола умирал раздавленный им человек. Человек, убитый поверженным им древесным стволом…

Древо, дерево сопряжено с человеком единством уходящих в глубины столетий преданий и мифов: древо жизни, потом – родословное древо.

Только в русской литературе: антитеза уединенного дуба и зловещего анчара в поэтике Пушкина; сплошь какой-то дендрологический Лермонтов: то три пальмы порублены, то опять появляется пальма, с коей очень хочется подружиться одинокой северянке сосне. Потом дерево членится на части, от него отторгается ветка, и она должна поведать поэту, где она росла и цвела; а потом от ветки уже и листок отрывается и катится по лону земли неприкаянным эмигрантом, в конце странствий своих отвергаемый высокомерной чинарой. И в элегии-завещании страдальца-поручика – виденье вечнозеленого дуба. И еще один дуб: замусоленный учителями и методистами, до последнего желудя, казалось, обследованный в сочинениях школьников, тем не менее, остается величаво несокрушимым дуб Андрея Болконского у Толстого, в «Войне и мире».И даже у Достоевского, пейза-

жей как таковых не знающего, в «Братьях Карамазовых» символ жизни для нечестивца Ивана – клейкие весенние листочки. А о мифах, о религиозных преданиях не говорю: начни только и там искать образ дерева, в таких дебрях окажешься, что вовеки не выберешься. Лучше уж – о дереве в современном быту.

Почему в разгар террора проклятой поры бормотали пословицу о лесе и щепках? Не какую-нибудь, а именно эту? И еще почему-то судьбы людей, жизнь и смерть их связывались с жизнью и смертью ре-аль-но-го леса: те, кого миновали расстрелы, отправлялись все больше на лесоповалы. Да, и в шахты, конечно, и на земляные работы, мало ли куда еще можно было отправить какого-нибудь модерниста-комдива, заподозренного в вольнодумстве профессоришку или просто беззлобного поселянина-украинца. Но лесоповал, он, и именно он, оказался трагически эстетизированным; и скудные весточки, долетавшие из-за проволоки до воли, штрих к штриху создавали образ лесоповала: так, метафора леса, который рубят, не считаясь с летящими во все стороны щепками, возвращалась к своим реальным истокам, терпеливо ожидая тех отдаленных времен, когда люди, наконец, удосужатся задуматься о поэтике жизни и, в частности, о причудливой власти над ними метафор, этих демонов-джиннов, выпускаемых ими, людьми, из темных кувшинов сознания. Власть метафоры над нами – суровая и коварная власть; и, наверное, не украшательства ради и отнюдь не из праздного влечения к сложностям культивирует их кино романтического, метафорического направления, выливающегося в загадочный модернизм. Жизнь и смерть деревьев, дерева, древа, как мы видим, для искусства не новость. Не новость и сопряженная с нею смерть человека. В «Тенях…» новостью была связь. Прямолинейная, жесткая: человек убивает дерево – дерево тотчас же, тут же убивает его, человека. Убивает старшего брата того малыша, современно сказать, дошкольника, о котором поведал фильм. А рассказывал он о какой-то первозданной, библейской любви. И о фанта-

стической смерти: герой фильма умер, как дерево: был сражен топором, сувенирно знакомым нам гуцульским топориком; и в огромной, стремительно-длинной части кинофильм, как умел, подводил нас к великой тайне – к тайне тех ощущений, которые нам предстоит испытать в заключительный миг бытия, к тайне самых последних мгновений пребывания нашего «здесь». А потом была еще одна часть, последняя: pieta, поминки. Фильм кончился, повалили к выходу, озадаченно благодаря стоявшего у дверей человека с эксцентричной тогда бородой – к бородам привыкли позднее. Это был Сергей Параджанов.

Как же все-таки умен Параджанов! Ум художника слова или экрана выражается, несомненно, и в том, чтобы вовремя, с тактом остановиться. Чтоб создавший нечто по-честному руками развел: «А дальше не знаю…»

Умирал герой фильма. Молодым и здоровым. Бездетным: умирал, значит, целый несостоявшийся род. И что открывалось нам? Какие-то древесные корни, переплетение веток; простирались к умирающему мертвенно бледные руки, длани Марички, возлюбленной; эта роль была лучшей ролью Ларисы Кадочниковой. И звучала музыка М. Скорика: мелодийные вихри, кружение. А потом – обрывалось все: тьма, и не надо нам знать, что там будет, потом. Да и будет ли что-нибудь?

Не остановись Параджанов вовремя, началась бы... жуть оккультизма. Копошащиеся в этой жути дамы, полуграмотные гуру, почерпнувшие достовернейшие сведения о загробных, астральных мирах из когда-то переведенных с хинди на английский, а оттуда на русский самиздатовских руководств к познанию трансцендентного, – эти все, что хочешь, объяснят: про ментальный мир, про астральный. И про ряд воплощений, каждым смертным пройденных прежде и еще предстоящих ему; про тот свет, одним словом. Говорят про них: мистики. Если бы так! Оккультизм как раз очень материалистичен. Он бравирует материализмом, довольно логично твердя, что психические возможности человека далеко не исчерпаны. Что закон сохранения энергии простира-

ется и на энергию духа. И что, следовательно, дух… Все логично, но почему-то скучищей овеяно адовой. Очень скучно. Но модно. А со временем станет еще моднее. И художнический ум Параджанова оказался дальновидным на редкость. Пробьет час, протрубит труба, упадет на каждого из нас то дерево, которое мы ежечасно рубим, или же кирпич, про который убежденно вещал Берлиозу булгаковский Воланд, уж тогда-то все и узнаем. А пока не к чему нам заглядывать туда, куда не положено, и давайте доделывать наши земные дела: сеять хлеб, выращивать скот, детишек растить да, положим, заниматься изучением художественных метафор в соотношении их с общественной жизнью – мне такое занятие нравится, я его предпочел.

И в дремучей, как лес, системе метафор Параджанов открылся мне художником, терпеливо осмысляющим би-о-гра-фи-ю человека «от» и «до»: до порога небытия или некоего сверхбытия. Но только лишь «до», не дальше. Рядовой ли смертный оказывался предметом его внимания, великий ли человек, как армянский поэт Саят-Нова после, в следующей картине, – непременное «до». И – стоп: а дальше – ни-ни. Посторонним, как пишется в табличках, вход воспрещен; так почто туда лезть-то? Так угадывал я Параджанова.

«Цвет граната» догадки мои пополнил. Было то же: католикос; крупный план лица человека, уже умершего, уже даже чуточку и тлением тронутого. Как и в «Тенях…», лицо здесь преобразилось; и уже не лицо это было, а – лик. Лица, те бывают красивы. Лики – только прекрасны. Вероятно, возле Параджанова, с ним работая, творцами, художниками становятся все, потому что ни в «Тенях…», ни в «Цвете...» не могло обойтись без поистине гениальных гримеров: лик явленной умирающему герою Марички, лик мудрейшего священнослужителя – это не были просто умело подкрашенные физиономии артистов, коим довелось подвизаться в патетической роли усопших; это были тво-ре-ни-я.

В последнем высказывании Параджанова, в фильме-

легенде о Сурамской крепости, момент умирания человека, акт умирания вообще не показан: там человека заживо хоронят в стене – замуровывают. Что ж, и здесь Параджанов остается верен себе, все то же, то же: осмысление по-след-них мгновений пребывания человека на грешной земле, но на сей раз – сокрытие этих минут. И лик человека останется сокровенным, сокрытым от нас. Но он непосредственно воплощается в камне – в крепости, в архитектурном сооружении, в геометрии форм, подчиненных рациональным фортификационным задачам. Здесь же, в геометрии крепости, навечно пребудет и дух человека: по преданию, крепость, в стенах которой живым замурован некто, для любого врага окажется неприступной. Подхожу к изображению в работах Параджанова явлений зодчества: церкви, храмы, а после и крепости. Церкви, храмы – обязательный атрибут и «Теней…», и «Цвета граната». И опять закономерно связуется то, что, быть может, казалось разрозненным. Вспомним: в «Тенях…» впервые за всю историю целомудреннейшего нашего кинематографа полноправно изображалось нагое тело. А церковь-то – тоже тело, давно признанная модель его и по функции, и по форме. По функции церковь – хранилище, вместилище высшего духа; по форме она, соответственно, телесная материализация, воплощение этого духа; и тождество, скажем, купола ее с головой человека совершенно бесспорно: говорим же мы о «златоглавых» церквах, а в быту, на жаргоне называем голову куполом, «кумполом». В «Тенях…» именно в церкви один бьет другого по голове: разрушается человек – разрушается храм. И в «Цвете граната» сближение продолжается: некий собирательный турок, магометанин стреляет из лука в церковный купол. Метафора и лаконична, и художественно полна: Армения – форпост христианства в Азии, в преддверьи ближневосточных исламских держав; свою миссию, крест свой народ ее нес героически, подвергаясь вторжениям, геноциду. И все это – в троекратно повторенном выстреле в купол храма из архаичного лука.

А далее и вопросы об авангардизме, о модернизме перед нами встают. И, видно, теперь мы от них уже не уйдем, не отпихнем их словами, которые мне нынче и вспоминать-то как-то неловко: многим, вероятно, знакомо особое чувство – чувство острой… неловкости за дру-го-го; это чувство порою испытываешь в быту, в повседневности, когда, к примеру, кто-нибудь в компании вдруг ляпнет, сморозит несуразную глупость, бестактность. Так же неловко всерьез вспоминать и рассуждения о новом искусстве как о хитроумнейшем изобретении буржуазии, задавшейся целью отвлечь рабочих от социальной борьбы, об империализме, который выдумал модернизм, видя свою неминуемую гибель (времена меняются, впрочем, разоблачать социальные козни стало не модно, и разоблачаются национальные: модернизм инородцы придумали, а здоровому, языческому по исконной природе своей российскому духу он чужд и враждебен). Было социологическое мракобесие. После шовинистическое.

Только, кстати, и либералы наши в вопросах об авангарде распрекрасно смыкались с якобы противостоящими мракобесами. И у них картина, в общем-то, получалась похожей: все, что не соответствует методологии Добролюбова с его бессмертной реальной критикой, в мире существовать не может и не должно. Да, бывало такое, бывало-с. А время требует – и давно уже! – серьезных, спокойных и, главное, существенных споров: запоздали мы здесь непростительно.

Приоритет в переменчивом царстве искусств – явление несомненное. В давние-давние времена приоритет сохранялся за архитектурой, и даже живопись рождалась и жила лишь в сакральном пространстве храма. Я, разумеется, говорю о при-о-ри-те-те: и древнерусская литература – великое явление всемирной культуры; но все же слово народное, суждение народа о мире всех прежде воплощали безвестные зодчие. Народ говорил храмами; изначален был храм; и лишь на пороге нового времени началась секуляризация литературы, под знаком кото-

рой прошел XVIII век: ода, конечно, не храмова, но она очевидно дворцова; она ориентирована на громкое, велегласное чтение, и строфика ее вторит ритму чередования залов, их анфилады. Пушкин завершает процесс отделения изустно произнесенного или на листе бумаги начертенного слова от храма, дворца. Более того, осуществляется, я сказал бы, по-гло-ще-ни-е зодчества, архитектуры и скульптуры поэзией, и отсюда-то – и образ Петербурга в его творениях, и неповторимые ожившие изваяния, статуи, которые приходят в движение от слова, к ним обращенного. То же делает Гоголь, замечательный теоретик архитектуры: оживший портрет, например. Портрет или статуя входят в литературный сюжет, становятся его элементами так же, как они были элементами сакрального здания. Литература стяжает приоритет. Она втягивает, вбирает в себя и архитектуру, и живопись, диктуя им свои нормы: живопись становится остросовременной, сюжетной, злободневной, как очерк. А ныне?

Не вступаем ли мы в эпоху утраты литературой ее пока еще стойких приоритетных позиций? Боюсь, признаться, и стонов, и крика, и хохота: «Ка-а-ак, отменяют литературу? Как, ее упраздняют? Да где ж это видано… Да это… Да мы же...» И – знакомое дело: обзовут, как уже обозвали когда-то, «трубадуром абстракционизма», повлекут на судилища. И статьищи появятся: «Упразднитель литературы». Но все дело в том, что отменить литературу я никак не могу, даже если бы и очень старался. А.А.Жданов отменить ее не сумел, хотя и вельми преуспел в ее упразднении, имея в своем распоряжении миллионные тиражи газет, рокотание радио и разветвленный аппарат вдохновенно умилявшихся его речами и его бренчанием на рояле единомышленников; так по силам ли упразднить художественную словесность мне, грешному? И попробую растолковать, как могу, успокаивая моих оппонентов, ибо по опыту знаю, что погрому предшествует некий слегка лишь взволнованный ропот, легкий-легкий шумок: речь идет всего-навсего о возможном процессе, ориентированном на века. Длительном, зигзагообраз-

ном, со своими спадами и подъемами. Суть его, однако же, неизменна: включение литературы в неведомый прежде ряд искусств, ныне только начавших жить. Искусств зрительных, зрелищных, из которых пока мало-мальски определились лишь кинематограф да телевидение (в будущем, возможно, придет час голографии, передачи объемных, трехмерных изображений без экрана, непосредственно в окружающую нас бытовую среду).

Поглощение литературы зрелищными искусствами нам знакомо по быту: дети и подростки стали меньше читать, все-то глазеют они на голубые экраны. Необратима волна тяжеловесных экранизаций, с которыми критика даже и не знает, что делать: буквально экранизируют – плохо, гениальные романы и трагедии только компрометируются; чуть в сторонку отходят – начинаются стоны об искажении классики. И пока по пальцам сочтешь полноценные экранизации: «Мать» Пудовкина, «Идиот» Куросавы да «Тени забытых предков» с очень милой, но далеко не классической повестью Михаила Коцюбинского, легшей в основу фильма. Диалог Параджанова с Коцюбинским – тема для хорошей дипломной работы на киноведческом факультете ВГИКа, а то и для диссертации даже. И сейчас можно только сказать, что фильм соотносится с литературным прототипом его приблизительно так же, как архитектоника романов и повестей Достоевского соотносится со структурой православного храма. Без литературы фильма быть не могло бы, но она здесь преобразована, диалектически снята. «Цвет граната» – тоже литература: жизнь поэта, слова его. А теперь, как мне сказали, Параджанов работает над «Демоном» Лермонтова. Прогнозировать Параджанова трудно, но я все-таки полагаю: там и храмы будут, потому что режиссер продолжает делать то, что сделала литература, попытавшись вобрать, включить архитектуру в себя. Будет там и предсмертный момент, тот момент, когда за человеком затворяется дверь бытия: невозможно же обойтись без смерти Тамары, монахини. Будет там и зрительный эквивалент стиха Лермонтова,

так же, как был найден зрительный эквивалент стиха в повествовании о великом поэте Армении.

Есть в «Цвете…» красноречивые кадры: монахи спасают книги. Много книг. Их спасают от воды: бережно гладят ладонями, выжимая гибельную влагу; их просушивают на солнце. Книга – свет, возникает и такая метафора (она давно уже запечатлелась в самых обиходных пословицах, отразилась в лексике: ученье свет, неученье тьма; просвещение). Книга словно вбирает в себя лучи высокогорного солнца, преломляя их, даруя их людям: книга – призма, кристалл, который аккумулирует космический свет. Эпизоды со спасением книг представляются мне пока что лучшей характеристикой отношения кинематографа к слову, к литературе: кино становится ее новым убежищем, ее домом, укрытием. Кино принимает ее, и союз двух искусств освящается в армянском монастыре XVIII столетия.

Без малого четверть века провели мы с фильмами Параджанова: 1964–1988. Восхищались обилием в них простора, простодушной народностью их, потому что метафоры метафорами, но до них добираться надо, а на первом плане у Параджанова что-то очень простое: труд и быт закарпатских крестьян, радости и горе монахов Армении. Возмущались: «Тени…», помнится, в Москве шли в пустующих залах, люди нервно хлопали откидными сиденьями, гоготали и решительно топали к выходу. И такое бывало; и труднехонько будет преодолевать укорененную антипатию к сложности, к пониманию метафор не как риторического украшения речи, а как чего-то насущного, в нас заложенного и нами же управляющего. «Авангардизм», «авангард» еще долгое время если не ругательством будет, то, по крайней мере, синонимом чего-то предосудительного и во что бы то ни стало требующего протеста.

Параджанов авангардист? А Тарковский? А может быть, дело вовсе не в том, чтобы как бы то ни было назвать их и их фильмы. Название рано или поздно само собою придет, а сейчас важно то, что уже открывается

суть: утверждающее себя нравственное здоровье, не боящееся изображения смертного мига, благоговеющее перед ним и благоразумно останавливающееся перед открывшейся ушедшему тайной; возвращение к исконным метафорам «тело – храм» или «дерево – человек» и гипотеза о начале перехода приоритета в искусствах к эстетике зримого, видимого. Таким открывается мне творчество Параджанова, и я, разумеется, допускаю, что другим в нем откроется больше.

Печ. по: *Кино. Рига. 1988. № 9. С. 14–17.*

Георгий Гвахария

Экуменическое видение Сергея Параджанова

В середине 1980-х годов, вскоре после завершения съемок «Легенды о Сурамской крепости», Сергей Параджанов объявил в Тбилиси, что собирается сделать фильм на основе «Мученичества Шушаник» – грузинской хроники V века, написанной Яковом Цуртавели. Этот классический агиографический текст, который изучался и почитался поколениями грузин, повествует о героической судьбе армянки Шушаник, отказавшейся выполнить требование мужа и отречься от христианской веры. Потом муж взял себе более молодую жену, а Шушаник, отказавшуюся разделить с ним супружеское ложе, приказал побить камнями ее собственным детям. Позже Шушаник стала мученицей веры и была провозглашена святой. Главную роль Параджанов собирался поручить своей любимой актрисе, грузинке Софико Чиаурели. Сама Чиаурели вспоминает: «Я уверена, что Сергей не читал хроники на тот момент, когда я сказала ему, чтобы он предложил этот сценарий. Но когда вся Грузия ополчилась против идеи создания им такого фильма, эта возможность его увлекла. Отдать эту историю кому-то другому при жизни Параджанова было бы позором. Мне было все равно – пусть кто-то еще сделает такую же попытку одновременно с ним, пусть будут три фильма о Шушаник, пусть Грузия сделает еще одну версию «Саят-Нова», – но я знала, что будущие поколения никогда не простят нам, если мы не дадим Параджанову этого шанса». К этому рассказу сам Параджанов добавил еще одну деталь: «Резо Чхеидзе, директор киностудии, вызвал меня к себе в кабинет и сказал: “Мне звонили из

ЦК партии. Я никогда не думал, что ты способен на такой возмутительный поступок. Я дам тебе пятьдесят рублей, только откажись от этого проекта!”».

В тот период, когда в Грузии стал все больше проявляться агрессивный национализм, когда популярные тогда национал-большевики и коммунистическая власть объединились под лозунгом «Грузия для грузин», когда грузинскую интеллигенцию обвинили в «безродном космополитизме», снять этот фильм было для Параджанова тем более важно. Он представлялся ему одним из способов напомнить грузинам о собственной истории, литературе и культуре, напомнить им о национальной черте, которой грузины всегда гордились. Я имею в виду не только всегдашнюю грузинскую терпимость к «чужеземцам», но и то, что можно до некоторой степени назвать предпочтением иностранного своему собственному. В классической грузинской литературе именно чужеземец становится носителем всего священного и благородного, именно он несет стране свет, прогресс и движение. Достаточно вспомнить фигуру главной святой Грузии – Нино, еврейки по происхождению, принесшей в Грузию христианство из Каппадокии, или араба Або, героя «Мученичества Або Тбилели» Иоане Сабанисдзе – второго великого текста классической грузинской литературы. Грузинский патриарх XIII века Арсений IV, автор трактата «Песнь в честь равноапостольной святой Нино», описывает Грузию накануне приезда из Каппадокии св. Нино как страну кичливых варваров и невежд. Катастрофу предотвращает только прибытие личности, принадлежащей к другой национальности, «чистой, как голубица» и «провидицы Божьей». Я хотел бы подчеркнуть, что написанное грузинским патриархом совершенно типично для грузинской традиции. Основная сюжетная линия всегда одна: чужеземец – будь то армянин, араб, перс или грек – приходит в Грузию как Мессия (а вовсе не как причина несчастий или источник зла, что типично для повествований, отражающих русский национализм). Кульминация этой традиции – эпическая поэма Шота

Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (XII век), где благоговение перед чужеземцем становится центральной идеей. В этой истории рассказывается главным образом об отчаявшемся юноше Тариэле, которому помогает араб Автандил – воплощение всевозможного благородства. Свойственная ему способность к глубокой любви заставляет его пожертвовать жизнью ради счастья Тариэла.

К сожалению, в описываемое здесь время для большинства грузин память об их истории и культуре существовала только в виде лозунгов. Националистическое восприятие «бытового» многообразия росло с каждым днем и достигло своего пика к концу 80-х. Параджанов стал одной из первых жертв грузинских национал-большевиков. Газета ЦК КП Грузии заявила, что он собирается «надругаться» над грузинской литературой, как уже сделал это раньше, в фильме «Легенда о Сурамской крепости». Задуманный им фильм был назван «диверсионной тактикой, попыткой преуменьшить ценность грузинского искусства и грузинской истории путем введения “исламских” и “армянских” мотивов». Совершенно очевидно, что в атмосфере подобной шовинистической истерии у Параджанова не было никакого шанса снять свой фильм.

Исходя из своего прежнего опыта, Параджанов был не особенно восприимчив к таким поклепам и реагировал на полемические выпады с присущим ему чувством юмора. Он пережил бы и этот скандал, если бы тот не принял опасного и характерного идеологического оборота в виде только что процитированных статей. Как и в России, шовинистические страсти разжигались в Грузии под предлогом возврата к патриархальным нормам. Сельское население было главным оплотом национал-большевиков: людей специально привозили автобусами из деревень якобы для участия в антикоммунистических митингах, а на самом деле для натравливания их на «безродных горожан» и подстрекания к агрессивным действиям против космополитичных жителей Тбилиси, «утративших все свои национальные признаки».

Да, настоящей мишенью этих статей был не Параджанов, а сам Тбилиси – город, давший жизнь Саркису Параджаняну, город многих культур, обычаев и нравов, город традиций грузин, армян, персов, курдов, евреев, русских и других – традиций сосуществовавших, но почти никогда не смешивавшихся. Тбилиси – город, служивший мостом между Азией и Европой, – стал главным врагом националистов, потому что лелеемая ими идея «возврата к истокам» противоречила самому духу этого города, который всегда отличался тягой к открытости и свободе, к разнообразию красок и характеров, к театральности и карнавальности. Поэтому нападки на Параджанова совпали с общим пересмотром подхода ко всем традиционным фигурам, ассоциирующимся с этим городом, в частности к мелким лавочникам и торговцам-разносчикам, типичным для Тбилиси начала XX века, – *карачохели* и *кинто*, которые были в основном армянского происхождения, свое ремесло сочетали с пением и танцами и часто фигурировали на картинах Нико Пиросманишвили и Ладо Гудиашвили. Другой жертвой исторического ревизионизма стал ашуг XVIII века Саят-Нова. Были приложены все усилия, чтобы стереть из народной памяти и произведения, и сам образ этого поэта, который представлял собой настоящий тбилисский феномен и в определенном смысле – alter ego самого Параджанова. Фильм «Саят-Нова» был фактически первой попыткой Параджанова возродить экуменический характер тбилисского образа жизни.

Следует заметить, что на протяжении столетий в тбилисских кварталах возводились мечети, синагоги, католические и православные церкви, стоявшие нередко бок о бок. Официальная советская пропаганда всегда превозносила этот город, и Саят-Нова в частности, как символ интернационализма, как синтез разнообразных культур. Аналогичным образом в постсоветскую эпоху, вследствие чеченского конфликта, российским СМИ особенно полюбилось выражение «лицо кавказской национальности» с его ложной коннотацией исконной гибридности,

которое стало ярлыком для подозреваемых в терроризме. На самом деле уникальность Тбилиси заключается в отсутствии какого бы то ни было реального культурного синтеза. Культуры сосуществуют здесь подобно ковру, объединяющему эклектичные узоры в художественный образ. Я назвал бы это «амбивалентной» формой сосуществования, включающей разные планы, которые наше сознание воспринимает как бы последовательно: каждый план видится сквозь призму другого. Именно такого пластического решения Параджанов добился в «Саят-Нова» – фильме, где все происходит на границах различных культур, которые на самом деле никогда не соприкасаются друг с другом. Каждая культура противостоит другим, сохраняя при этом собственную территорию.

Это пластическое решение тесно связано с тифлисской школой живописи, возникшей в середине XIX века. То было время быстрого становления в этом регионе капитализма, принесшего с собой множество новых иммигрантов, в частности армян. Единственным жанром живописи, культивировавшимся тогда, был портрет. Отличающиеся, как правило, статичной, иногда застывшей композицией и заметной плоскостностью изображения фигур, тогдашние портреты стремились подчеркнуть прежде всего лицо, а также аксессуары изображаемого человека, создавая таким образом эффект некоего коллажа. Выдающимся портретистом того времени был Акоп Овнатанян, к роду которого принадлежало несколько поколений местных живописцев.

Параджанов знал и любил эти картины. Конечно же, он понимал, что для воплощения образа Саят-Нова – поэта, писавшего на всех трех литературных языках Закавказья (армянском, грузинском и азербайджанском), – необходимо «примирить между собой» эти традиции в реальной визуальной текстуре фильма. Но как? Парадоксальность этих культур заключается как раз в том, что, несмотря на свою физическую близость друг к другу, они развивались в разных условиях и весьма отличаются одна от другой. Возьмем, например, архитектуру. Если посмо-

треть на фасады таких грузинских храмов-памятников, как Светицховели и Никорцминда, то уникальность их декоративных элементов становится совершенно очевидной при сравнении с фасадами сопоставимых армянских храмов: церкви Сурб-Хач (Святого Креста) на острове Ахтамар и церкви Аричского монастыря. Если в грузинских церквах барельефы имеют четкие контуры и всегда привязаны к тектонике стен, на которых они размещены, то в армянских этот декоративный элемент оказывается более пышным и живописным. На фоне украшенной им стены он создает ощущение повышенной напряженности, какой-то «барочности», в которой многие усматривают связь между армянской церковной архитектурой и сирийской традицией. В грузинской же архитектуре влияние восточной христианской традиции имело следствием более уравновешенное и сдержанное чувство формы и четкость композиции. То же самое можно сказать об иллюстрациях-миниатюрах в рукописных книгах: в грузинской миниатюре всегда заметна тенденция к линейно-архитектурной композиции, армянская же отличается большей живописностью в смысле использования цвета и светотени. Но такой контраст встречается не всегда и не во всех видах искусства. Армянское изобразительное искусство может быть и поразительно монолитным в своей пластичности (возьмем, к примеру, *хачкары*), а грузинское известно также своей театральностью.

Все вышеперечисленное, помимо персидской традиции ковроткачества и декоративного орнаментализма, в равной степени нашло свое воплощение в визуальных деталях параджановского фильма «Саят-Нова». Стена, камень и ковер стали главными образами фильма – его пластика целиком зиждется на этих трех элементах. Но, следуя этим традиционным элементам, Параджанов в то же время отвергал главную традицию, и именно это делало параджановский стиль столь принципиально эксцентричным. Стена, камень и ковер – три символа, проходящие через весь фильм, три мира, в которых жил поэт Саят-Нова, три сосуществующих мира. Как я уже упоми-

нал, Кавказ всегда служил границей между культурами, и местное искусство приобретало свои специфические черты в условиях тесного контакта как с христианским миром Византии и Ближнего Востока, так и с миром ислама. Но если ремесленники и художники Грузии и Армении почти всегда находили какой-то способ сочетать имевшиеся в их распоряжении разнообразные выразительные средства, то Параджанов решил вернуть нас к тому времени, когда эти разные способы выражения соприкоснулись впервые. Слияние подразумевает как утрату чего-то, так и рождение чего-то нового; Параджанов же предпочитает позволить всему существовать одновременно, сознательно создавая нечто вроде антиполифонии. Он словно не может вдоволь насладиться хаотическим изобилием жизни и отказывается признать исключительное право Бога приводить этот хаос в порядок. Он – «пацифист», заключающий в себе все стили. Отсюда уникальная сложность Параджанова: ведь насыщенная пластика, богатая фантазия и демонстративный нарциссизм – на самом деле лишь поверхностные особенности его искусства; под ними скрываются редкая скромность и почти детская застенчивость. Я бы назвал это эротикой «неприкасаемости», в которой сосуществуют оба пола; это эклектика стиля и эклектика пола.

Два лица Софико Чиаурели – лицо молодого поэта и лицо его возлюбленной, молодой человек и молодая женщина – существуют одновременно, встречаются и переплетаются, как кружево; музыкальный мотив, сопровождающий сцену, – настройка инструментов – повышает эротическую нагрузку этой сексуальной биполярности. Непосредственно перед этой сценой нам показывают курдских женщин, ткущих ковер. Подобно тому, как Параджанов сопоставлял два вида кровли – строгие геометрические формы армянской церкви и куполообразную крышу турецких бань, – здесь он с помощью монтажа сочетает персидские ковры и христианские миниатюры. Мир плоти и мир духа сталкиваются, но Параджанов вновь отказывается объединить их или отдать предпо-

чтение одному перед другим. Таким образом, стиль, традиция и культура (или, лучше сказать, стили и культуры) становятся в фильме «Саят-Нова» своего рода эротическими символами.

Возьмем, например, массажиста-татарина, который моет царя Ираклия, ходя по его телу на фоне восточных ваз и турецких песнопений. Обнаженная мужская фигура, на которой начинает задерживаться взгляд мальчика, внезапно превращается в женскую… Саят-Нова заглядывает в следующее окно и видит женскую грудь. Мальчик смущен и взбудоражен. Затем один за другим начинают появляться эротические символы: раковина, напоминающая женскую грудь, кисть руки, струи молока, фигура Купидона. На шее Саят-Нова – коралловая ветка. Это женское украшение подразумевает бисексуальность, но оно возникает только после проверки знаком смерти. Однако смерть, как и все символы, изменчива: цвет граната является одновременно символом жизни и символом смерти. В конце фильма Саят-Нова возвращается в детство и оплакивает своих родителей. Присутствуя на их свадьбе, он как бы допускает гармоничное соединение крайностей: наступление смерти – это всего лишь начало жизни. Смерть подобна любви.

В «Легенде о Сурамской крепости» у героя Зураба фактически две матери: его родная мать и гадалка Вардо, которая шьет Зурабу голубое одеяло и приносит его в жертву, как если бы он был ее собственным сыном. Здесь несколько раз повторяется образ материнской утробы. Во втором эпизоде фильма Вардо прислоняет голову к животу беременной гостьи князя, чтобы определить пол будущего ребенка, а потом проделывает то же самое с женой Дурмишхана. В конце концов, она так же прислоняется к стене крепости, где замурован Зураб. С этого момента крепость перестает рушиться – она фактически «зачата» слиянием рождения и смерти – «мать-земля», как замечает в конце фильма Зураб. Интересно, что в грузинском языке слово *дэда* («мать») присутствует в целом ряде сложных слов – например, *дэдамица* («мать-земля») или

дэдасамшобло («родина»). В грузинском возможны и такие сложные слова, как *дэдабодзи* («материнский столб», т. е. главная опора постройки) и даже *дэдакаци* («мать людей»). Параджанов часто использует такое метафорическое понимание женщины. Более того – благодаря статичному и антимиметическому характеру параджановского киномира женское у него не только сосуществует с мужским, но даже отрицает проникновение. В этом смысле бисексуальность Параджанова резко контрастирует с бурной, взрывной, «основанной на монтаже» бисексуальностью Эйзенштейна. Именно поэтому было бы наивно обвинять Параджанова в отсутствии движения в его фильмах или в примитивном характере его монтажа. Его кино – это кино жестов, «язык жестов» – «родной язык человечества», из которого, как когда-то написал Бела Балаш, родилось само кино. Здесь давайте вспомним еще и Жака Деррида, противопоставившего мужской логоцентризм первозданно-жестовой, телесной практике, составляющей «протологическую», «доэдипову», а значит, «женскую» форму поведения.

В доисторическом, «вневременном» и «вненациональном» мире Параджанова каждая составляющая сознательно делается плоской, замкнутой и ограниченной в самой себе, а единство атрибутов достигается только путем коллажа. Каждый кадр напоминает ковер, приобретая детальность только в пространстве или, точнее, на плоскости, но никогда – в движении. Именно это – цель параджановской эстетической философии: создать «доэдиповский», «допатриархальный», доисторический мир, в котором есть место для всего и для всех. Отсюда его отказ от движения, его антиисторизм, который на самом деле является страхом перед историей и неотъемлемыми от нее жестокостями, – они заменяются ностальгией по первозданному состоянию, по материнскому лону, сулящему покой и небытие.

Вот почему рецензенты параджановских фильмов часто вспоминают о творчестве Жоржа Мельеса. Это особенно уместно в применении к «Ашик-Керибу», в кото-

ром эстетика орнаментального примитивизма достигает у Параджанова своего апогея. Здесь, как в немом кино – герои не столько разговаривают, сколько смотрят друг на друга. Как и у Мельеса, эклектичные фронтальные композиции Параджанова намекают на первозданное состояние мира, в корне отличное от его теперешнего состояния деградации.

Мир Параджанова невозможно разрушить, потому что он никогда не был построен, и в этом его красота. Это мир «бесконечного многоцветья», по удачному выражению Руставели, чью поэму «Витязь в тигровой шкуре» Параджанов знал наизусть (не случайно в «Легенде о Сурамской крепости» не раз фигурируют барсы). Во всех параджановских фильмах мы обнаруживаем характерное сосуществование христианства и язычества. Вспомним языческие обряды в «Саят-Нова» или финальную сцену в «Легенде о Сурамской крепости», где евангельские ассоциации, вызванные нимбом, появившимся вокруг головы Зураба, тут же «корректируются» телом Зураба, одетого Симоном в сверкающие латы, вследствие чего вся мизансцена напоминает языческое жертвоприношение в том виде, как это могло бы быть исполнено в классической греческой трагедии. Недаром главная съемочная площадка фильма была сооружена на фоне древнего храма и пары классических кариатид. Здесь совершенно очевидны прочные узы, связывающие грузинскую и армянскую культуру с язычеством. Такое манипулирование временем типично для кавказских фильмов Параджанова: все они разбиты на эпизоды, как будто отделяющие одно событие от остальных и разрушающие возможную логическую связь между ними. Нет никакой связи, скажете вы. Ну, а почему она должна быть? Важно то, что готовность Параджанова манипулировать временем происходит вовсе не из желания познать историю: она служит еще одним средством достижения более широкой его цели – создания декоративных, орнаментальных поверхностей.

Именно этот подход ко времени и пространству связы-

вает Параджанова с его «старшим братом», художником Нико Пиросманишвили (Пиросмани). В своем фильме «Арабески на тему Пиросмани» Параджанов сосредоточился именно на общих для обоих художников аспектах искусства Пиросмани: ощущении исторического застоя, волнующей неподвижности, которая заполняет полотно, одновременном присутствии в человеческой фигуре трагического, гротескного и юмористического, а также способности фронтальной композиции (которая всегда четко выстраивается вдоль линии горизонта) словно бы охватывать весь мир. В картинах Пиросмани пространство разворачивается вопреки законам перспективы, что позволяет декоративное размещение деталей на полотне. Ни одному из грузинских кинорежиссеров не удалось так воссоздать детский, «манекеноподобный» стиль Пиросмани, как это сделал Параджанов в своих кавказских фильмах. Достаточно вспомнить уроки по истории культуры, которые в «легенде о Сурамской крепости» дает юному Зурабу Симон, показывая ему подвешенные фигурки-куколки разных святых и полубогов, принадлежащих к различным религиозным и мифологическим традициям: святую Нино, средневековую грузинскую царицу Тамару и Амирани – грузинского Прометея. Отнюдь не означая какого-то стилистического взаимопроникновения, стремящегося к новому синтезу, этот диалог стилей оборачивается некоей перекличкой между реквизитом, куклами и декоративными элементами, какой-то бесконечной игрой или карнавалом, очень напоминающими собственный стиль жизни и творчества Параджанова. В этом смысле весьма красноречив один эпизод из «Ашик-Кериба»: молодой герой сдергивает с другого мужчины фальшивые бороду и усы и прикладывает их к собственному лицу. Этот же фильм наполнен элементами, как будто воспроизводящими местные традиции и символы. Но все это – псевдосимволы: такие обычаи, как посыпание людей рисом, неизвестны этнографам, изучавшим этот регион; это, если угодно, – одна из параджановских мистификаций. Когда Параджанов превращает святого

в куклу, это можно назвать проявлением непочтительности, отклонением от нормы. Но именно благодаря таким отклонениям норма и сохраняется: культура выживает благодаря этим «обманам». Эта черта объединяет Параджанова с тем популярным в Тбилиси начала XX века персонажем – кинто, – который часто фигурирует в картинах Пиросмани. Кинто – это общекавказская фигура, он принадлежит всем национальностям, населяющим этот беспокойный регион, и примиряет различия между ними тем, что отказывается показывать их в конфликте. Ему присущи внутренний покой и гармония – и свобода. Этим он напоминает Ивана из эпизода «Одиночество» раннего фильма Параджанова «Тени забытых предков». Иван скитается по чужой стране, строя людям дома и плача за столами чужаков.

Как и у Ивана, у кинто нет дома. Как и Ашик-Кериб, он стремится на край света, чтобы в странствованиях открыть самого себя. Он – люмпен, оторванный от дома и от самого времени. Его родина – где-то, в каком-то доисторическом времени, когда плоть еще не была отделена от духа, а цвет и свет – от тени. (Здесь сходство с Пьером-Паоло Пазолини, с которым Параджанова часто сравнивали, особенно поразительно). И если Саят-Нова, армянский поэт при дворе грузинского царя, прошедший за свою жизнь через многие испытания (см. сцену охоты в «Цвете граната», где поэт показан «гадким утенком» среди роскошно одетой свиты), в конце концов стал считать утрату родины главной причиной своего одиночества, то последний фильм Параджанова переступает через тоску по родине, прославляя радость бездомности, блаженство путешествия во времени и пространстве, счастье самого одиночества, даже когда единственную аудиторию для музыки ашуга составляют слепой и глухой.

«Ашик-Кериб» был самым оптимистическим фильмом Параджанова. И тому есть причина. Будучи серьезно больным во время съемок фильма, Параджанов не только осознавал свое приближение к смерти как переход к новому рождению, но знал и о конфликтах, раз-

горавшихся тогда на Кавказе. Как раз во время съемок вспыхнула война в Карабахе. Но Параджанов все-таки поехал в Баку, в город, с которым его многое связывало, и снял фильм, основанный на одной исламской легенде и вдохновленный традицией персидской миниатюры, – быть может, самый многоцветный, самый «ковровый» из всех его фильмов. Иначе он и не мог поступить – его искусство всегда побуждало к примирению.

Параджанов однажды заметил: «Во время геноцида армян многие армянские художники изображали сцены массовых убийств. А Мартирос Сарьян рисовал цветы».

Таким же образом Параджанов снял «Ашик-Кериба». А война на Кавказе продолжалась.

Печ. по: *Armenian Review (USA). Volume 50 (Fall-Winter). 2009. P. 93–103.*

Переводчик Наталья Комарова.

АШИК-КЕРИБ

Валентин Михалкович

Альбом персидских миниатюр

Во вступительном титре картины Параджанова, над ее заглавием, как в какой-либо книжке, указано имя автора: М. Ю. Лермонтов. Сюжет «Ашик-Кериба» известен – издавна он бытовал в фольклоре народов Кавказа, Закавказья и Ближнего Востока; в 1837 году был записан Лермонтовым со слов неведомого сказителя, азербайджанца по происхождению – так решили филологи, проведя текстологический анализ. Вступительным титром режиссер словно обещает, что известный сюжет будет пересказан по Лермонтову, однако свое обещание не выполняет, поскольку то и дело отступает от первоисточника.

В первую очередь отступления касаются мотивов. Так теоретически именуют событийные звенья и линии, из которых состоит сюжет. Многие мотивы «Ашик-Кериба» распространены в фольклоре, да и не только в нем – например, невозможность соединения влюбленных, поскольку один богат, а другой беден, испытание их чувства разлукой и т. д. и т. п. Не довольствуясь теми сюжетными узлами и мотивами, которые есть у Лермонтова, Параджанов добавляет новые. Скажем, в картине мать Ашик-Кериба приходит к отцу Магуль-Мегери сватать его дочь – такой эпизод у Лермонтова отсутствует.

Однако главное, в чем фильм отличен от сказки, – это общая тональность, эмоциональный регистр действия. Многое в сказке печально и драматично – особенно то,

что связано с разлукой влюбленных. Юноша обещает через семь лет вернуться к своей Магуль-Мегери и забывает обещание. Он мчится к девушке, когда до установленного срока остается всего три дня. Но из Халафа (сирийского Алеппо) до Тифлиса – более двух месяцев пути. Поняв, что такое пространство в столь короткий срок он не преодолеет, Ашик-Кериб хочет броситься на скалы, покончить с собой, однако появляется благодетель и чудесным образом в три присеста переносит его в Тифлис. Трижды возобновлять благодеяние приходится потому, что Ашик-Кериб не верит в могущество незнакомца, а потому и мысли не допускает, что огромное расстояние можно покрыть в мгновение ока. Сказка содержит в себе вещи печальные, однако, в общем, она светла и оптимистична, поскольку уверяет, что доброе дело, каким трудным оно ни казалось бы, все равно свершится, даже если у героя опустятся руки, – высшие силы заставят его довести начатое до конца. Вместе с тем сказка несколько иронична – как бы посмеивается над легкомыслием и душевной близорукостью героя. Ашик-Кериб и впрямь легкомыслен, коль скоро забыл о сроке возвращения к любимой, а тем более близорук, если не верит в предложенную помощь.

В фильме печальные вещи, вроде попытки героя покончить с собой, отсутствуют, а если какой-то эпизод и драматичен, то снимается он так, что драматизм его непостижимым образом развеивается. Подспудный оптимизм сюжета режиссером усилен, доведен до радостного и победного звучания. Оттого общий тон картины – радостный, празднично-карнавальный. Перемена регистра особенно явственна в сцене волшебной помощи герою.

Его благодетелем оказывается Хадерилиаз. Для русского читателя Лермонтов уточнял в скобках, что это – святой Георгий. На самом деле в Хадерилиазе как бы совмещены две разные фигуры: упоминаемый в Коране пророк Илиас, тождественный библейскому Илие, и Хадир. И тот и другой полагались покровителями странствующих по суше и на море; такое покровительство и

необходимо Ашик-Керибу, поскольку предстоит ему далекий и трудный путь.

По логике вещей, мифический Хадерилиаз должен быть величественным, внушающим если не трепет, то хотя бы почтительность. У Параджанова, напротив, в связи с переменой регистра, появляется перед героем не посланец вышнего мира, а всадник с накладной бородой и, кажется, украшенный лентами, т. е. предстает перед Ашик-Керибом и зрителями маскарадная фигура, ряженый. И, как пристало маскараду, разговаривает он с героем не сурово, а будто затаив улыбку. Так разговаривают взрослые с детьми, которым собственные невзгоды кажутся трагическими и неразрешимыми, а на самом деле просто и легко преодолеваются. Кинематографический Хадерилиаз знает секрет мгновенных перемещений и, тешась своим знанием, не принимает всерьез горести Ашик-Кериба.

Смена регистра имеет для этого эпизода – ключевого в сюжете – и другие последствия. «Ашик-Кериб», творение народной фантазии, поражает почти реалистическим пониманием пространства. Академик Лихачев писал, что пространство в сказках обладает сверхпроводимостью – оно не ощущается, в нем нет препятствий, герой свободно передвигается в нем. В «Ашик-Керибе», напротив, остро ощущается огромность пространства – оно как враг, как слепая и бесчувственная сила, препятствует соединению возлюбленных. Но в радостном фильме Параджанова даже косное пространство утихомирилось и покорно герою, словно ягненок. Благодеяния Хадерилиаза не возобновляются в фильме трижды – герой сразу оказывается в нужном месте. Сцена его перемещения снята так: Ашик-Кериб неподвижно стоит на фоне земного шара, а тот вращается перед героем, как в заставке телевизионной программы «Время». Телевидение приучило нас не ощущать расстояния – в его передачах соседствуют друг с другом кадры, снятые в местах, разделенных сотнями и тысячами километров, однако для телевидения эти сотни и тысячи километров будто не существуют. Картину

Параджанова будет смотреть зритель, проведший многие часы у телевизора и привыкший не замечать расстояния. Может быть, потому и в фильме огромность пространства не акцентируется, к нему опять возвращается сказочная сверхпроводимость, а вместе с ее возвращением влюбленные избавляются от своего главного врага. Тем самым гасится драматизм сказочного сюжета и события могут праздничной, карнавальной чередой двигаться по экрану.

Кажется, что режиссеру эти события не столь важны сами по себе. Его вроде бы и не интересует, как разрешится та или иная ситуация, какое влияние окажет на судьбы персонажей, каким образом прореагируют на нее герои. С самого начала картины возникает и с каждым новым кадром крепнет ощущение, что главную свою задачу Параджанов видел в том, чтобы сделать событие нарядным, красочным, праздничным. Ряженые ситуации и персонажи получают затем право на выход, на выступление – появляются перед камерой, словно для того, чтобы просто сфотографироваться, как снимаются участники празднества у бродячего фотографа. Кинокамера, которая сюжетные события фиксирует, стоит неподвижно, не поворачивает свой объектив ни вправо, ни влево и редко-редко решается на какой-нибудь отъезд или наезд – точно, как аппарат бродячего фотографа. Режим его работы сходен с режимом, в котором работает камера у Параджанова, но при всем этом сходстве результат получается у режиссера существенно отличный. Ибо картина его состоит не из бесхитростных фотографий – ее кадры подобны персидским миниатюрам.

Сравнивая их с русскими иконами, академик Раушенбах отмечал, что в последних пространство устремлено на зрителя, как бы наплывает на него, лики и фигуры святых придвинуты к изобразительной плоскости и словно взывают к смотрящему, властно обращаются к душе его и требуют отклика. Напротив, в персидских миниатюрах пространство уплывает размеренно и плавно вглубь от зрителя; композиции миниатюр многофигурны, однако

главная фигура никогда не выдвигается вперед; ее непременное место – чуть-чуть в отдалении, на втором плане, так что к ней приходится приближаться, «бродя» взглядом по картине, т. е. втягиваясь в нее. Линии фигур, деревьев, природного рельефа на миниатюрах плавны и мягки; от этой плавности веет светлым покоем; единственным беспокойным элементом оказываются тут краски. Они на миниатюрах, сверкают, горят и переливаются – оттого часто сравнивали миниатюры с драгоценными камнями.

Так же и в фильме персонажи почти не приближаются к камере, любят останавливаться на втором плане, словно для того, чтобы манить зрителя в свой чуть удаленный мир. Их призыв можно расценивать как почесть, ибо в мире, куда зовут нас персонажи, сверкают и переливаются краски; он благодатен и радостен, невзгодам и горестям не удается тут прижиться, они выталкиваются из этого мира, будто непрошеные гости. Именно самой пластикой кадров, их нарядностью и красочностью, а не тщательным пересказом сюжета выражает Параджанов тот оптимизм, который изначально был присущ старой сказке.

Печ. по: *Мнения. 1989. № 3. С. 5–6.*

Кирилл Разлогов

По канве Канвы

В зрелом периоде творчества Сергея Параджанова (начиная с фильма «Тени забытых предков») кроется какая-то загадка. Каждая его картина становится событием, пусть не социальным, но, безусловно, художественным, и одновременно ложится в русло новой литературно-художественной традиции.

Гуцулы и Коцюбинский в «Тенях», Саят-Нова как представитель классической армянской поэзии в «Цвете граната», грузинское сказание в «Легенде о Сурамской крепости»… Сквозь драматические события своей личной и творческой судьбы Параджанов как бы проносит принцип вторичности своего искусства, его демонстративной опоры на цепь первоисточников.

В этом плане «Ашик-Кериб» может считаться образцом: здесь даже точно не скажешь, что положено в основу сюжета, настолько глубоко уходят его корни: «Турецкая сказка», лермонтовская запись русского перевода легенды, широко распространенной и в Закавказье, и в Средней Азии, и на Ближнем Востоке. В свою очередь, в ее основе лежит древний фольклорный мотив «мужа» на свадьбе своей жены, который интерпретирован сказаниями об Одиссее, русскими былинами о Добрыне и Алеше, в новейшей литературе использовался в «Декамероне» Бокаччо, в рассказах Мопассана, Прево, Февваля…

Полагаю, что перечень этот можно было бы и продолжить. Архитипический сюжет в данном и других случаях позволяет режиссеру не заботиться о последовательности его изложения и все свои силы отдать изобразительно-пластическому решению, а точнее, последовательности иллюстраций отдельных мотивов, превращающих фильм

в своеобразную книгу с картинками, но с довольно отрывочным текстом. Этот принцип имеет свою, пусть небольшую, но весьма существенную традицию в истории кино. Вспомним хотя бы знаменитую картину 1908 года «Русская свадьба XVI столетия», представляющую собой серию кинокадров, иллюстрирующих различные этапы свадебного обряда, порой прямо повторяющих известные живописные произведения.

Возрождая этот архаический принцип на ином этапе развития киноискусства, Сергей Параджанов точно следует его методологии, а именно, переносит центр тяжести картины в изобразительный ряд и строит его на основе эстетических принципов классических произведений той культурной традиции, к которой относится и литературный первоисточник. Сама их разнопорядковость уже говорит о том, что он относится к ним не только как копиист или вольный интерпретатор в новой технологии. Отсюда и очевидная цитатность каждой из его картин, и программная вторичность, коль скоро даже самый изысканный киноряд не может считаться буквальным повторением, адекватным, скажем, той же персидской миниатюре, к которой режиссер обращается в своей ленте.

Тесная связь с традицией и экзотика, делающая эту традицию практически недоступной для непосвященных, придает произведениям Параджанова в нашей стране высочайшую эстетическую респектабельность, которая ставит под сомнение любую попытку неапологетического анализа. Истоки этого, конечно, следует искать не в их качестве, а в особенностях социальной психологии творческой среды.

И вместе с тем, если оригинальность каждой из названных картин несомненна, то их порой безоговорочное отнесение к шедеврам представляется более чем спорным.

Дело в том, что эстетика Параджанова довольно точно вписывается в постмодернистское мироощущение, откуда, кстати говоря, приятие его произведений на Западе, пусть значительно менее восторженное (свидетельство тому – присуждение европейского «Оскара» художникам

картины «Ашик-Кериб», а не ее режиссеру). Не случайна и дата появления первой картины, сделанной в этой эстетике, – середина шестидесятых годов, период формирования постмодернизма. В рамках этой тенденции считается очевидным, что в искусстве все уже давно сказано, – отсюда возможность лишь новой игры по старым мотивам, принципиальное равноправие всех художественных и историко-культурных традиций, полная свобода художника в оперировании любыми культуремами, традиционная иерархия которых априори отменяется. Именно в это же время появляется, скажем, годаровский кинематограф лево-экстремистского периода, сплошь построенный на цитатах. Именно тогда демократизация модернистского импульса в молодежной контркультуре делает тенденцию, как бы интуитивно предугаданную Параджановым, ведущей в мировом искусстве.

Не оценивая здесь самих исходных постулатов постмодернизма, – они, конечно, требуют специального исследования, – отметим, что снятие критериев качества, по всей вероятности, соответствует творческому темпераменту Параджанова, не только в его фильмах, но и в жизни. Тяготение к эксцентрическим эффектам, к коллекционированию древностей, к неортодоксальной манере поведения цементирует и делает чрезвычайно органичной изначально неорганичную структуру каждой из его картин, а «Ашик-Кериба» в особенности. Экран как бы уподобляется восточному рынку, где вперемешку можно найти что угодно, от антикварного раритета до лубочной самодельной картинки, причем качественное различие между ними как бы снимается самой сутью базара.

В этом контексте экранный вариант «Ашик-Кериба» мне видится новым экспонатом великосветского китча, остроумно придуманной поделкой (или подделкой – в системе постмодернизма разница между ними не имеет ни малейшего значения), рассчитанной на успешную мистификацию почтенной публики, сплошь состоящей из утонченных эстетов, наивно полагающих, что они

наконец-то нашли произведение, соответствующее их высоким критериям.

Печ. по: *Мнения. 1989. № 2. С. 34–35.*

Патрик Казальс

Сергей Параджанов

Параджановский взгляд

Эстетические замыслы Параджанова, которыми он делился после выхода «Теней забытых предков», часто наталкивались на преграды жестокой критики. Можно ли было воспринимать эту череду картин, отрегулированную блестящим колористом в соответствии со своими творческими секретами, в которой, так или иначе, усматривалась символика и ссылки на историю забытых народов либо на восточные мифы, как оригинальное и мастерское кинематографическое произведение?

Параджанов всегда признавал, что происхождение его образов тривиально и, казалось бы, наивно, однако они заслуживают того, чтобы работа над ними велась с алхимической точностью, так как они напоминают мифологическую и космическую ценность бессознательного, как это понимали Юнг и Мирча Элиаде, авторы, на которых ссылался Пазолини[1].

Построение кавказских фильмов Параджанова (в некоторой степени это относится и к «Теням забытых предков») связано со своеобразным ментальным разоблачением, навязчиво по своей природе. Сначала на экране, предупреждая зрителя, возникают объекты-символы, виньетки и знаки. Они захватывают, очаровывают людей у экрана (повторяющиеся изображения крепости в «Легенде», детали персидских миниатюр в «Ашик-Керибе», манускрипты, плоды граната и форель в фильме «Саят-Нова»), создавая последовательности и пантомимы, которые, следуя логике и ритму, заданным заголовками, отделяющими короткие главы,

заканчиваются узнаваемой поэтической фреской, что присуще только творчеству Параджанова. В простой манере кинематографиста, несомненно, можно угадать фантазию и совпадение перспектив Паоло Учелло, технику фриза и обращение фонового плана Джотто, опьянение деталями Босха в «Саду земных наслаждений» или, что еще ближе, случайные встречи Магритта, сны Морриса Хиршфельда, натюрморты Уильяма Гарнетта. Но все же прежде всего в создании его собственного ритуала симпатии художника принадлежат именно восточным и кавказским традициям.

Параджанов требует от нас именно человеческого и дружеского соучастия, что немедленно позволяет ему входить в контакт со зрителем. Он ведет себя как настоящий грузинский тамада, хозяин застолий, который на пирах становится вдохновителем приветственных слов и тостов гостей, руководит подачей блюд, организует исполнение полифонических, хоровых песнопений.

В поминальном слове, посвященном умершему режиссеру[2], Шарль Тессон вспоминает о гостеприимстве Параджанова-кинематографиста. Он занимается постановкой сцены непосредственно перед нами, объясняет Тессон, он воздвигает праздничный стол для зрителя, приглашая его разделить с ним празднество, пытается обострить его чувства. Но так как он умеет смешивать с драгоценными сокровищами (вспомним знаменитый триптих из Хахули в картине «Саят-Нова») самые тривиальные предметы (теннистные туфли «Адидас» в «Ашик-Керибе», бараньи бока и крашеную шерсть в «Саят-Нове»), Параджанов не фетишизирует нашего видения предметов, он попросту дарит их нам в картинах, не заботясь о том, чтобы говорить об их ценности. Все одинаково привлекательно.

Когда произведения искусства входят в повседневную жизнь, глаза привыкают к нескончаемым метаморфозам. Это позволяет избегать непрерывной повествовательности, позволяет применять всякого рода пропуски, облегчает введение юмора в канву фильма (вспомните зна-

менитые барельефные изображения швейных машинок в «Ашик-Керибе»), приблизить нас к мифологическому пространству, где роли каждого становятся взаимозаменяемыми. Ничуть не сомневаясь, параджановские герои выходят навстречу смерти или даже требуют ее с настойчивостью мазохиста (как это делает Зураб в «легенде о Сурамской крепости» или Саят-Нова в «Цвете граната»), поскольку, не принимая во внимание героизм, она становится для них неким алхимическим решением.

Во многих работах Параджанова аллюзии с превращением существ и предметов понятны и ясны. Для того чтобы Сурамская крепость наконец была возведена, нужно было, чтобы Зураб смешался с землей, яйцами и водой, то есть был замурован в стены строящейся твердыни. В «Цветке на камне» члены зловещей секты добывают золото своих побед из угольной печи. В фильме «Саят-Нова» достаточно одного простого поворота, чтобы превратиться во взрослого или овцу. В «Ашик-Керибе» лепестки роз, принесенные как свадебный подарок, превращаются в золотые монеты во время возвращения певца. Начиная со своего первого полнометражного фильма («Андриеш», 1954 г.), Параджанов с избытком использовал все кинематографические уловки (наплывы, ускорения, изменения цвета…), что позволяло воплощать на экране все сценарные чудеса, снимать фильм как можно лучше, исповедовать смелость юного пастуха, играющего на флейте. Одна из первых документальных короткометражек Параджанова была посвящена искусству огня, очевидно, неспроста она называлась «Золотые руки». Исходя из вышесказанного, бестиарий фильмов Параджанова дает понять, что его киногерои всегда разрываются между жертвенностью и покорностью, – с одной стороны, и жаждой свободы – с другой. Безусловно, кинематографист использует животных ради декоративности и передачи движения, но он заботится о том, чтобы твари описывали магические круги (овцы в фильме «Саят-Нова» уже внутри самого храма окружают гроб католикоса Лазаря), танцевали и позиро-

вали даже в фаршированном виде («Легенда о Сурамской крепости»).

Среди домашних птиц заднего двора мы видим кур, цесарок, павлинов, а среди животных находим пригодных к ритуалу быков, буйволов, овец. Всему этому животному царству противопоставлены перелетные голуби и ястребы, а еще здесь гуляют страусы, лошади, ламы, верблюды, слоны, гордящиеся кочевым образом жизни. Животные часто пересекают экран – то медленным шагом, то вприпрыжку и бегом, описывая дуги и спирали. Иногда возникает чувство, что Параджанов собирает в своих фильмах всех тварей Ковчега (который, особенно в кавказской памяти, видится на вершине Арарата), чтобы подготовить нас к барочным встречам мутантов, как это произошло в межгалактическом ресторане «Звездных войн» Джорджа Лукаса.

Для того чтобы уточнить взгляд Параджанова и его пластическую трактовку образов, трудно удовлетвориться общими терминами, такими, как картинный план, арабеска, освещенный план, даже если они, по сути, верны и адекватны. Выбор фронтального кино, в котором созданный план живет по своему собственному ритму, подбирает для себя время-пространство и уравновешивается согласно собственным линиям, у Параджанова очень часто отвечает интуиции, распознаваемой в его пластических находках. Его сценография просматривается как сложная игра зеркал, что порой остается внутри сцены, однако эта игра так же легко может потребовать от зрителя соучастия. Именно такую двойную гипнотическую нагрузку предлагает нам эмоциональный рельеф его фильмов. Вначале зрителя захватывает расточительность и красивость сцен, затем, если ему угодно, он становится соучастником творческого процесса, с восхищением становясь сообщником того, что происходит на экране. Прочтение фильмов Параджанова открыто призывает насмешливость зрительского взгляда, требует от него медитации, почти игры в кадре, порой даже за кадром, впаивает его в действо, как свинец впаивают в стекло.

На практике кинематограф редко использует эту способность зрителя мобилизоваться для восприятия фильма в ходе просмотра. Авторы «золотого треугольника Параджанова» (Пазолини, Тарковский, Феллини) не упускали случая, чтобы поступать подобным образом, как, кстати, делали Годар в «Страсти» или Гринуэй в «Контракте рисовальщика». В первых кадрах «Ашик-Кериба» зернышки риса изливаются на тюрбан усача со зловещим лицом откуда-то сверху, из-за пределов экрана, мы начинаем смеяться еще до того, как шутка становится явной, поскольку понимаем, что мы сами могли бы стать создателями подобного гэга. В «Легенде о Сурамской крепости» мы становимся единственными свидетелями куда более трагического эпизода, снятого с изысканной утонченностью: конь начинает дрожать, когда юноша Зураб совершает самоубийственный и героический поступок, давая себя замуровать в стены возводимой твердыни. И именно возможный зритель и соучастник бросает веревки из-за экрана, чтобы связать Османа Агу.

Одним из проявлений смелости съемки является у Параджанова прямая ссылка на искусство иконы и фрески. Кинематографист до предела заостряет эту возможность соучастия, когда требует от своих персонажей отступать от обычного правила отрицания присутствия камеры. Во всех его кавказских фильмах взгляд в камеру становится для героев постоянным искушением, тогда как в «Тенях забытых предков» камера с большим трудом вынуждена была сдерживать свое субъективное отношение к происходящему.

Итак, актеры обращаются к камере-свидетелю при помощи долгих неподвижных взглядов, иногда избегая непосредственного обращения к объективу, однако утверждая желание постановщика завязать прямой диалог, даже если этот диалог происходит бессловесно. Подобный взаимный договор-общение между актером и зрителем, напоминающий гипноз, сознательно допускает некий нарциссизм в фильме «Саят-Нова» (или «Цвет граната»). В этой картине в первую же минуту

ребенок-поэт, напуганный бурей, стоит на коленях в своей постели, и камера фиксирует его неподвижный профиль. А родители мальчика будут неподвижно стоять в удивленно-выжидательной позе, устремив взоры в объектив. Четверть всех сцен фильма будут подчинены этапам жизни поэта-ашуга посредством долгой череды взглядов и вопросов. Таким образом, герой приобретает значение и ценность иконы, он может менять обличья (как это делает актриса Софико Чиаурели, играя несколько ролей, например, роль царевны Анны, возлюбленной трубадура), истолковывать сон как воспоминание, стирая оболочку времени.

Икона имела огромное значение в жизни Параджанова. Иконы можно было увидеть на каждой из стен его киевской квартиры, затем его жилища в Тбилиси. Некоторые небольшие иконы он с удовольствием дарил приезжавшим к нему друзьям. Одна из икон храма в селе Жабье (ныне Верховина), из тех, что использовались во время съемок «Теней забытых предков», исчезла, что, кроме прочего, послужило для КГБ поводом для ареста режиссера в 1973 году. Параджанов восхищался Тарковским. И это его почитание началось после фильма «Андрей Рублев», в частности, эпизода, где показана икона «Святой Троицы». Эти кадры настолько запали в душу Параджанову, что на одной из немногих фотографий, где оба режиссера позируют вместе, мы угадываем ту же композицию, что и на иконе.

Стилизацией и святостью поз в фильме «Саят-Нова», страстностью и мистицизмом, сопровождающими весь фильм, мы обязаны только искусству Параджанова и религиозной силе армянской поэзии. Если эти картины переданы зрителю, как дары волхвов, и если их красота означает трудное отречение, то их колдовская сила и их постоянные отсылки к священному создают гнетущую, отшельническую атмосферу. Приказы, брошенные из-под церковного свода Саят-Нове каменщиком-акустиком: «Пой!» – а потом «Умри!» – эхом отдаются в

финале фильма, как садистский возглас палача или как объявление о геноциде.

Изобразительный ряд, используемый в «Легенде о Сурамской крепости» и особенно в «Ашик-Керибе», тяготеет к миниатюре, он еще более гибок и лучше всего подходит к повествованию в форме сказки. Он позволяет создавать канонические картины героев, разнообразить, преувеличивать мимику и жесты, использовать композицию, которая часто развивается от нижней до верхней части изображения, от «рыбы до луны», согласно средневековой концепции прочтения пространства. В сцены вводятся то пара голубей, то плоды граната, то ларцы, наполненные сокровищами, при помощи которых Параджанов раскрывает дух и смысл происходящего. Как миниатюрист он предлагает в своих сценах образное толкование рассказа, насыщая изображение множеством деталей и символических объектов, зачастую позаимствованных из повседневной жизни. Он использует конкретные аллегории, а цвет одежды персонажей его фильмов всегда несет конкретную смысловую нагрузку.

И если эти изобразительные ссылки на восточную культуру, а также на русские и кавказские верованья и обряды не вызывают споров, то нельзя также оставлять без внимания вклад народного искусства в кино Параджанова. От «Теней забытых предков» до «Легенды о Сурамской крепости» и «Ашик-Кериба» мы, в обход временной последовательности, находим те же тряпичные куклы, которые, кстати, он делал собственными руками, те же блюда, кубки, вазы, наргиле, шарфы, шапки, ковры и ткани. Эти предметы придают его фильмам вид теплой и живой мозаики, которой, к слову сказать, он тоже занимался. В его любопытстве и в его судьбе не было ничего случайного. Его могла вдохновить к творчеству и колокольня монастыря Ахпат[3], и зачумленная стена его камеры в Днепропетровске. Ему могло помочь все то, что было создано прежде. Он открыто говорил обо всем, что оказывало на него влияние:

«Я – режиссер-импровизатор, в этом смысле я архаичен… В моих фильмах люди не говорят между собой, создается впечатление, что все они глухонемые. Это правда, но ведь в живописи точно так же, люди смотрят друг на друга, но не говорят, на фреске в храме Богоматерь не разговаривает с Иисусом, так же, как ангелы. Живопись нема, мои фильмы тоже… Если бы я по-настоящему не благоговел перед искусством, перед моей страной, как перед идолом, как перед Христом, как бы смог пережить целых три срока заключения и изоляции? Меня ненавидели именно потому, что я люблю народное искусство и потому, что я не покупаю джинсы или машину… Я живу только народным искусством. Пройдя через все страдания, которые я не рассматриваю, как поражение, как трагедию (это были лучшие годы моей жизни, самые прекрасные), я стал художником с миссией Христа. Меня окружало шесть тысяч заключенных общего режима, рецидивисты, и все они доверяли мне. Для меня это была победа. Ведь я появился в зоне с обвинением в гомосексуализме, а стало быть, должен был закончить там, как проститутка, а я стал воспитателем. Я преподавал искусство заключенным, я учил их писать на бумаге, а не на груди и не на теле, где они обычно оставляют татуированные изображения орлов, принцев и проституток»[4].

Жертвенный образ

Фильм «Саят-Нова» (показанный в Европе под названием «Цвет граната») переносит зрителя в такое пространственно-временное измерение, слишком отличающееся от обычно предлагаемого кинематографом.

Так что же это? Сон? Мечта? А, может быть, стоит представить, что все эти семьдесят три минуты просмотра мы перелистываем сборник восточных миниатюр, подаренный нам персидским историком или увлеченным магией монахом из армянского монастыря Ахпат? А, возможно, речь идет о какой-то средневековой мистерии или об

одном из тех сценических обрядов, которые разыгрывал в конце шестидесятых годов Боб Уилсон, или о постановке театра Кабуки? Благодаря подобным шедеврам обретается давно утраченная первичная способность овладевать воспоминаниями, подпитывать подсознание, приближаться к сущности глубоко оригинального художественного, поэтического и музыкального произведения.

Прежде всего, этот фильм говорит нам о самом Параджанове, независимом художнике. Натюрморты, иконы, коллажи, переливы света, фрески и предметы с важной символикой организовуются и чередуются в кадре, высвобождая при этом мистическую энергию, взволнованную духовность. Материя и цвета (выкрашенная шерсть, кружева, эмали, пергамент, цветы, плоды граната и диковинные раковины…) открывают перед зрителем врата столь богатого воображения, что каждая сцена ожидается с тем неподдельным трепетом, который порой охватывает нас во время сна, когда боишься пробуждения, поскольку оно сотрет из памяти все, что пригрезилось.

«Саят-Нова» погружает нас в состояние созерцательности. И процессия роскошных картин предстает перед нами как кратчайший путь к возвышенной жизни, спасенной перед самым порогом смерти, как медленная кровь, сочащаяся из ран жертвующего собой поэта. Так же, как у Кокто, внимательная и неуловимая муза присутствует в фильме постоянно. Например, царевна Анна становится ею для ашуга Саят-Новы, своего тайного возлюбленного. Ангел кружится в зеркале, прежде чем превратиться в великую жрицу в венке из цветов и лавровых веток, облаченную в великолепную тунику. Ее глаза наполовину прикрыты, на плече сидит дремлющая курица. Она должна оповестить о времени Воскресения. В финальной сцене фильма два ангела сопровождают поэта, идущего по белой дороге бессмертия.

Постоянные превращения стирают даже границу полов и подчеркивают андрогинную атмосферу фильма. Основная исполнительница Софико Чиаурели может

таким образом играть пять ролей, три из которых мужские (поэт в юности, ангел и мим). Танцовщик Галустян, звезда балетной труппы Ереванской оперы, исполнитель роли Саят-Новы в монашестве, поет и умирает в томлении, достойном роковой женщины, среди леса зажженных свечей, которые гаснут от легкого ветра, поднятого машущими крыльями обезглавленных кур, летящих из-под купола храма. Каждый персонаж, задуманный для воплощения этой идеи, как бы получает свой собственный дубль, потерянный в предыдущей сцене, обиженный по капризу судьбы, либо превращенный в музыкальный инструмент, вазу или ковер. И тогда в этом поиске мечта, сон или смерть могут прийти к нему на помощь.

Таков этот странный фильм, который московские любители кино, настроенные скорее враждебно, чем сочувственно, смогли открыть для себя в 1969 году, когда в новом монтаже ереванская студия передала его Сергею Юткевичу. Тем временем Параджанова изводили придирками бюрократы из Государственного Комитета по кинематографии. Сергей Иосифович, не выдержав травли, посылает руководству Комитета одну из самоубийственных телеграмм, текст которой приоткрывает тайну его тогдашнего положения: «*Когда печальные обстоятельства вынудили меня приехать в Ереван, мне было тридцать девять лет. Теперь мне сорок два… Жарко. Рыба стоит два рубля кило. Я задыхаюсь среди интриг в неопрятных гостиничных номерах в компании тараканов. Я настойчиво требую, чтобы меня отправили в командировку в Киев. Я готов совершенно добровольно бросить кино. «Киевских фресок» и репрессий против Тарковского мне вполне достаточно*»[5].

Очарование, даже гипнотическое притяжение, рожденные кинематографической поэзией, обусловлены множеством факторов, но прежде всего мастерским овладением экранным пространством, когда глубина кадра может значительно уменьшаться. Используя кадр как настоящий миниатюрист, Параджанов всецело доверяется ему. Плоские параджановские миниатюры усили-

вают символику объектов, подчеркивают их барочность. Наша сетчатка надолго сохраняет фактуру выкрашенной шерсти, куски дымящейся баранины, разложенные на широких подносах, жемчужину, сокрытую створками раковины, замеченную ребенком-поэтом в световом люке над баней.

Арабеска, описанная розой, которую держит в руке все тот же ребенок, сравнима с арпеджио, расширяющим время. Перед началом своих пантомим каждый актер будто бы ждет, чтобы наши взгляды сосредоточились на нем. Он вовлекает нас в действо, которое сам и создаст через какое-то краткое мгновение, порой он будет повторять его со священной медлительностью, дабы мы поняли всю его болезненную необходимость.

«Цвет граната», практически немой фильм, выстроен согласно строгой метрике, алхимия и внутренняя музыка питают каждую аллегорию и композицию, доводя сцену до высочайшего напряжения. Фронтальность, строгое расчленение экрана по вертикали и горизонтали, замедленные движения и широко открытые или, наоборот, наполовину прикрытые глаза актеров придают аскетическому величию персонажей значение армянских фресок, встречающих верующего в храме протянутыми к нему ладонями и живым взглядом. Выбор звукового сопровождения (всхлипы дудука, переборы струн саза, перезвон монастырских колоколов, народные песнопения, короткие повеления, вздохи и бормотание…) дают понять, как в этот период (1968–1969 гг.) Параджанов работал над своим проектом по созданию кавказского кино. Воистину, принимая послание мира и братства, явно проявившееся уже в фильме «Саят-Нова», создавая произведения на трех языках (армянском, грузинском и азербайджанском), кинематографист использует их параллельно, как это происходит, например, в «Легенде о Сурамской крепости» и «Ашик-Керибе». «Ритмическая синхронизация»[6], основанная на контрапункте между длительностью сцены и возвращающимися либо звучащими, как эхо, мотивами, создает легкое отставание,

несовпадение между звуковой дорожкой и жестами персонажей. Такой метод, усиленный присутствием голоса за кадром, стал одной из отличительных черт кино Параджанова. Он будет встречаться даже в его последних фильмах, охотно подчеркивая все недостатки весьма приблизительной постсинхронизации.

Если фильм и является подлинным лабиринтом знаков, объектов и символов, относящихся к армянской культуре, он никогда не приобретает ни малейшей националистической окраски. Изобилие лишь поддерживает динамику фильма, придает ему постоянную пульсацию. «Саят-Нова» («Цвет граната»), несомненно, говорит о драме Армении, об истории и архитектуре разоренной страны, о великолепии Ахпата и Эчмиадзина, однако судьба поэта Саят-Новы касается судеб тысяч изгнанных и заключенных, странным образом предвидя жизненный путь самого режиссера, прервавшего свое дело.

«Так по чьей же вине? Зачем? Все это случилось из-за меня», – говорит Саят-Нова в своей келье. Перед смертью Параджанов задавал себе те же вопросы и давал на них те же ответы.

Фильм «Легенда о Сурамской крепости», заказанный и вышедший на экраны после долгих переговоров между руководством Госкино и Тбилисской студией, ознаменовал собой возвращение Параджанова к режиссуре. Блестящей зарисовкой к тому, что могло бы стать великим кавказским фильмом, если бы этот проект был подготовлен, запущен и снят с той же заботой, как «Тени забытых предков» и «Саят-Нова», стала «Легенда о Сурамской крепости». Тем не менее, эта работа стала важной вехой в творчестве кинематографиста.

Снятый в сотрудничестве со старым другом, актером Додо Абашидзе, менее чем за месяц – после пятнадцати лет молчания – этот фильм легко можно воспринять как произведение, обозначившее выздоровление мастера. Писателю всегда можно продолжить свою творческую работу, а режиссер, изолированный от съемок в силу определенных обстоятельств, возвращается на съемоч-

ную площадку с вполне понятным смущением и некоторой неловкостью[7].

«Легенда о Сурамской крепости» – грузинский фильм, снятый армянином из Тбилиси, – несмотря на многочисленных друзей Параджанова среди интеллигенции республики, подвергся нападкам и снова принес автору серьезные неприятности.

Верный кавказскому духу, которым он всегда дорожил в самых сложных своих привязанностях, Параджанов подшучивает над благородными грузинами, казалось бы, напоминающими о многочисленных персидских и турецких завоевателях, вторгавшихся на территорию Грузии. Эти исторические ссылки (приводимые, к слову сказать, со строгой точностью) опрокидывали грузинскую традицию и становились поводом для новых резких обвинений[8].

Эта легенда, впервые появившаяся в 1922 году в виде фильма, снятого И. Перестиани, рассказывающего о необъяснимой хрупкости Сурамской твердыни, одной из цитаделей, защищающих Грузию от поработителей, касается темы, которая довольно часто встречается в повествованиях восточных народов: это история о замуровывании человека. Для того, чтобы упомянутая крепость была, наконец, построена, нужно, как утверждает колдунья Вардо, в искупление замуровать в ее стены живого юношу. В целом это, безусловно, соответствует восточной традиции – изгнать нечистую силу можно, отдав молодого героя во цвете лет царству мертвых. Настолько символическая тема не могла не очаровать Параджанова, тем более, что и сам он был принесен в жертву. Власти рассматривали его как бывшего режиссера. Однако, несмотря на боль и самолюбие, он вспомнил о том, что вновь обрел свободу слова и свободу творить художественные образы, как многие деятели искусства в СССР, подвергшиеся смертельному забвению, не отправившиеся в изгнание (об этом трагическом выборе также говорится в фильме). Сопротивление поработителям (захватчикам, а затем советской власти) – одна из главных тем фильма –

должна была стать близкой грузинской публике, весьма внимательной ко всему, что касается уважения к целостности их территории[9].

Увлеченность автора, его страсть к легендарному Востоку остается незыблемой в «Легенде о Сурамской крепости». Этот легендарный Восток – детский рай, где никогда не иссякают игры и веселье. Кажется, что персидские танцы, исполняемые невинными юношами, перешли на экран со старинных миниатюр, и караван-сарай принимает десятки лошадей, павлинов, лам и верблюдов. На набережных кипит разноцветный человеческий водоворот, выставляя ткани, ковры, бочки, кажущиеся цирковыми аксессуарами. Бумажные парусники, плавающие в банках, соперничают с крейсерами и танкерами, бороздящими воды Каспия. Ноу-хау Параджанова, его изобретательность заключается в том, чтобы украсить пространство тремя отрезами ткани, создать фреску с тридцатью всадниками, погрузить нас в запутанный рассказ, а затем одной-единственной деталью передать весь сложнейший эпос (юный Зураб, приносящий в жертву собственную жизнь под взглядом одинокого коня) и бросить в живое полотно кинокартины арлекина-акробата – все это подобно настоящим чудесам.

Сейчас мало кто из режиссеров осознает значение эпюры в кино. Параджанов в «Легенде о Сурамской крепости» использует некоторые из своих обычных объектов-символов, которые, чередуясь с живыми картинами, зачастую наполненными множеством деталей и диковинок, удерживают зрителя в состоянии тревожного ожидания и необходимыми паузами отмечают самобытную мозаичность фильма. Рог поставлен на влажном камне у источника, сабля лежит на блюде с гранатами, повозка, груженная сотнями яиц, едет по вершине холма. И, наконец, изображение крепости, навязчиво присутствующее на экране, начиная с заглавных титров, распадается при помощи нехитрого трюка. Обращаясь к фронтальным сценам, Параджанов изобретает новые соотношения между игрой актеров, камерой и зачастую

тем, что происходит вне кадра. Веревка, например, возникает слева от камеры, чтобы связать Османа Ага, рука указывает Зурабу, как играть сцену. Актер даже обменивается улыбками со съемочной группой, отражающейся в зеркалах, которые держат в руках статисты. И камера (и монтажер…), кажется, не озабочены подобными сценическими аномалиями, наоборот, они стараются их всячески подчеркнуть. Именно на съемках этого фильма Параджанов находит радость в примитивном изображении, ему нравится снимать примерно так, как это делал еще Луи Фейад. Так же, как в «Цвете граната», он ставит перед собой цель смешивать в одном фильме кино, театр и живопись. И если эта магия вновь возникает на экране после стольких лет молчания, то происходит это как раз из-за того, что режиссер придает каждой сцене своих кинематографических фресок особый, только ей присущий ритм, перерабатывая немой отснятый материал во время долгих часов работы за монтажным столом. Творческая булимия требовала от режиссера без конца переписывать главы своих фильмов с упорством фетишиста, чтобы попытаться приблизиться к тому совершенству, которого невозможно достичь во время съемок.

Весной 1985 года, через год после «Легенды о Сурамской крепости», Тбилисская студия обратилась к Параджанову с предложением снять документальную киноленту об одном из национальных героев Грузии, наивном и гениальном художнике трагической судьбы Нико Пиросмани. Известно, как восприимчивы грузины ко всему, что касается их культуры, поэтому такое предложение – доверить подобную работу армянскому кинематографисту, пусть даже рожденному в Тбилиси, выглядело достаточно необычным и смелым. «Это мой любимый маленький фильм», – говорил Параджанов, рассказывая об этой короткометражке.

Созданный менее чем за неделю, при удивительной экономии средств, которых всегда бывает недостаточно, фильм «Арабески на тему Пиросмани» существенно отличается по стилю от кинопроизведения Георгия

Шенгелая, автора и постановщика поэтической и в то же время точной биографии художника, снятой на студии «Грузия-фильм» в 1969 году. Этот короткометражный фильм стал для Параджанова новой возможностью для того, чтобы обратиться к собственной жизни. Творчество Пиросмани, конечно же, представлено (детали картин, эпизоды пиров, сельских праздников, лица…), но чаще всего картины используются, как обычные карты таро, собранные, перегруппированные, сверстанные таким образом, чтобы показать трагедию и гротеск.

Беспокойство, свойственное картинам Пиросмани, написанным в мрачных тонах, в частности, там, где изображаются белые или черные птицы, летящие на горизонте, всегда похожие друг на друга, идеограммы, нанесенные на покрытое воском черное полотно (основной материал в творчестве художника), компенсируется юмором и живой тональностью коллажей и аллегорий, созданных кинематографистом. Вот тбилисская канатная дорога (показанная также в «Акопе Овнатаняне»), вот ностальгические изображения аккордеона и шарманки, вот какая-то подозрительная личность, а вот букет, который протягивает зрителю прекрасная Маргарита, все эти шутки очень дороги Параджанову.

Разного рода картинные титры предшествуют каждой из сцен, вновь и вновь подчеркивая привязанность режиссера к макету, декору, движению цвета колеблющейся ткани, передают приверженность кинематографиста к диковинным предметам, необычности и театральности.

Символично, что умышленная съемка из-за декора также присутствует. Это происходит, когда камера приближается к специальным настилам, установленным вне павильона, на вершине холма. И во время этого движения мы вдруг замечаем рельсы для операторской тележки, а вскоре видим на горизонте белые здания современного Тбилиси. Кропотливая работа над звуком позволяет фильму обрести целостность ряда контрапунктов, разрешает читать полотна художника совершенно по-новому, как бы помещая их в вымышленное простран-

ство. В последнем эпизоде фильма, наконец, предстает один из образов-символов, столь дорогих Параджанову, чему мы были свидетелями уже в «Цвете граната». В «Арабесках» брошенная на палитру художника, подрагивая жабрами, бьется умирающая форель. Прекрасная картина художника связывается с его жизнью и творчеством, напоминая нам и о судьбе Пиросмани, и о судьбе самого Параджанова. И если эти «Арабески» стали лишь простыми набросками, лишь попыткой не застаиваться в ожидании создания более монументальных кинокартин, все же они подчеркивают неизменную привязанность их автора к такому кино, где живописное изображение, застывшее или живое, играет роль разменной монеты между режиссером и зрителем.

Подобное построение фильмов, с веселыми и повторяющимися сценами, было бы открыто для нападок и упреков за измену принципам игры в домино, если бы оно не было гениально подтверждено в «Ашик-Керибе». Приглашая на роль певца Кериба Юрия Мгояна, своего соседа по улице Коте Месхи, молодого двадцативосьмилетнего курда, Параджанов остался верен своей логике художника. Его кино рождалось на знакомой улице, питалось его мечтами, воспоминаниями детства, ссорами, происходившими рядом, теми раздражителями, которыми щедро одаривал Тбилиси, родной город режиссера. Он обрил голову своего героя, чтобы придать ему сходство с Маяковским (кстати, грузином по происхождению) и, заодно, отвести от себя все обвинения в архаизме и пассеизме, которые ему предъявили после «костюмированной» «Легенды о Сурамской крепости».

Так же, как в трех предыдущих полнометражных картинах Параджанова, путь героя «Ашик-Кериба», отправляющегося странствовать, чтобы скопить денег и заслужить право взять в жены прекрасную Магуль-Мегери, дочь богатого туркменского торговца, полон испытаний и поучительного опыта. Однако, если до сих пор герои фильма умирали в конце дороги, Ашик-Кериб возвращается в свое селение с победой на крупе чудесного ска-

куна Святого Георгия. А талант певца позволил Керибу вернуть зрение своей матери, спасти возлюбленную от самоубийства и завоевать симпатии толпы. И снова мы имеем дело с абсолютно прозрачной идеей. Эта «Сказка о влюбленном поэте» повествует также и о судьбе режиссера. Обретя свободу, получив возможность встречаться с теми, кто был ему дорог и интересен, Параджанов впервые снял фильм, герою которого он вполне соответствовал сам – такой же смешной, шутливый и непредсказуемый.

Многие эпизоды были сознательно написаны и сняты для того, чтобы вызвать смех и усилить фарсовую сторону рассказа. Танцовщицы из гарема делают гротескные гимнастические упражнения под взглядом безумного паши, их хозяина, а солдаты в восточных нарядах тренируются наподобие каратистов. Пластмассовые автоматы, извергающие петарды, вдруг появляются в руках каких-то весталок, карнавальный механический тигр преграждает дорогу Керибу, на памятниках среди барельефных иероглифов неожиданно возникают швейные машинки… Эти несообразные и нарочито провокационные эпизоды придают повествованию новую легкость, свежесть, напоминающую «Сказки тысячи и одной ночи» или новеллы Бокаччо, они почти заставляют забыть тонкую архитектуру, служащую воплощению замыслов Параджанова.

«То, что я снял, действительно является слишком уж упрощенным», – охотно заявлял он. Но в то же время западному зрителю необходимо дважды внимательно просмотреть фильм, чтобы расшифровать не только перипетии сюжета, но также языковую путаницу постсинхронизации и комментариев, которые доносит до слуха голос за кадром. Турецкие, грузинские, армянские фразы, произнесенные то шепотом, то выкрикнутые резким голосом, долетающие до зрителей, создают странную какофонию, с которой пульсирующие, жалобные звуки саза сплетаются наподобие жужжания шмеля.

Будто плутая в базарной толчее, зритель всматривается в эту восточную пышность, наблюдая полет голубей,

величественную поступь верблюдов в женских и детских сапожках, и беспокоится о судьбе скромного трубадура, который, казалось бы, не создан для процветания в подобном хаосе. Но и глуповатый вид, и тело, обросшее волосами, и кроссовки «Адидас», и поведение Дон-Кихота – все говорит нам о том, что Ашик-Кериб – настоящий кавказский герой с сердцем Прометея. С того момента, когда у него крадут одежду во время купания у красного моста в Дебедо, как раз у границы между Грузией и Арменией, становится понятно, что он взвалит на свои плечи груз всей бурной истории этого края. Его песня, дополненная жестами, снова зазвучит. На караванных путях, на символических свадьбах глухих, немых и слепых, у кичливых султанов, у монахов и магов он покорит всех единственно своим очарованием и щедростью поэта. Его судьба будет сталкиваться с обманом, ненавистью и ложью, но среди всех этих пороков он сумеет сберечь чистое сердце. Семь лет странствий принесут ему убеждение, что и в самом глубоком отчаянии можно сохранять истинные ценности. Бунт, конечно же, возможен, однако, познав власть времени, ты обретаешь истинную роскошь.

В своих кавказских фильмах, так же, как в «Тенях забытых предков», Параджанов всегда умел проиллюстрировать этот дисбаланс между жизнью человека (статические сцены, живые картины, культ предметов) и вечностью (нескончаемые проезды по линии горного хребта, порывы ветра, бешеная скачка ради того, чтобы добраться к другому человеку, для того, чтобы, несмотря ни на что, победить).

И когда силы человека, в конце концов, иссякают, ему на помощь приходят ангелы или святые. Уже в своем первом полнометражном фильме Параджанов призывает Вайнована, доброго великана, покровителя пастухов, помочь юному Андриешу победить колдуна по имени Черный Вихрь. Точно так же в «Ашик-Керибе» святой Георгий одним взмахом волшебной палочки сотрет все преграды на пути трубадура.

В стране, познавшей столько горя под сапогом столь-

ких так называемых «судьбоносных» вождей, говорить о том, что ты веришь в чудеса, было доказательством крепкого здоровья и безумия.

Снимая свой последний фильм, в то время, как столкновения на этнической почве сеяли смерть и раздор среди его соотечественников, Параджанов знал, что время хрупкого консенсуса, рожденного перестройкой, уже истекло, так же, как иссякло время для его собственного грядущего творчества. Он собрал в одну картину все свои видения мира, теряющего рассудок, где народы, стоящие у врат Востока, занимаются бартером и взаимоистреблнием.

«Ашик-Кериб» – это великий культ и триумф предмета. Параджанов не стремился собирать или покупать вещи, однако по каким-то диалектическим взаимоотношениям предметы рождаются на экране. Режиссеру было неважно, из чего этот предмет сделан – из свинца или из золота, главным было то, что этот предмет был полезен для его игры. Его присутствие в сцене говорило о народном искусстве. Как этнограф Кавказа, как настоящий кавказский сказочник, он вводит в свои фильмы святое и мирское. Можно изобразить гусей так, что они будут выглядеть, как иконы, а простые кувшины преобразятся в дарохранительницы, вплетаясь в живую ткань картины чистой музыкальной и поэтической нитью.

И если все еще можно быть свидетелем этих наивных пантомим «Ашик-Кериба», видеть фронтальные сцены со скромными героями, застывшими в строгих позах на фоне кавказских пейзажей и великолепных архитектурных ансамблей, то кажется, что Параджанов уже сумел увлечь нас на неведомые тропинки, показать новые следы. Камера Альберта Явуряна делалась более подвижной. Не боясь съемок с нижней точки и панорамных планов, рискуя снимать даже из-за декораций, быстрее, чем это было в сцене с веревкой в «Легенде о Сурамской крепости», потихоньку показывая нам даже режиссера в кепочке, фильм «Ашик-Кериб» стал кладезем будущих киношных идей, хранилищем неслыханной, дотоле

сдерживаемой смелости. Удивительный и удивляющий, Параджанов не желал быть причисленным к категории сложных режиссеров, не хотел, чтобы его стиль истолковывали как застывший.

Ему очень хотелось, чтобы упрощенность его кино и щедрость героев очаровывали детей и простодушных людей.

По прошествии времени оказалось, что «Ашик-Кериб» стал завещанием Параджанова. Судьбе было угодно, чтобы его гениальное творчество завершилось своеобразной притчей «Птица и Камера», в которой он обращается к Андрею Тарковскому, другому безумному архангелу, присоединяясь к нему в вечности.

[1] «П. П. Пазолини и смерть Джузеппе Дзигаина» *P. P. Pasolini et la mort de Giuseppe Zigaina.* Ramsey – Cinema.

[2] «Тетради о кино» – *Cahiers du cinéma.*

[3] Монастырь Ахпат, расположенный в Армении, являлся одним из главных очагов армянской культуры. Именно здесь Параджанов снял многие сцены фильма «Саят-Нова – Цвет граната».

[4] Cahiers du cinéma, № 410. Беседа кинокритика Шарля Тессона с Сергеем Параджановым.

[5] Цитируется по: Аккерман Галя, Лоррен Пьер, «Семь видений. Сергей Параджанов». Изд. Seuil.

[6] «Ритмическая синхронизация» была одним из пяти методов, описанных Сергеем Эйзенштейном в «The Film Sense».

[7] В интервью, данном в Роттердаме Чарльзу Тессону для «Cahiers du cinema» (№ 410), Параджанов уточнял: «Я многое перенес, чтобы снять этот фильм. Когда перерыв достигает 15 лет, теряется хватка. Балерина не танцует как прежде, музыкант уже играет по-другому, даже если ему дать скрипку Страдивари. Оторвать человека от его искусства – это наказание. Я посмел спустя 15 лет снова подойти к камере, а все потому, что долго целился, перед тем, как наконец выстрелить. Тем не менее, в фильме видны определенные проблемы с точностью, с глубиной, то есть с искренностью».

[8] «Тот, кто прочел Библию и Коран, понимает абсолютно все, – пояснял кинорежиссер в 1984 году Жану Радваньи. – Грузины отказываются принять реальность таких связей. Они критикуют моих героев: грузинского купца, нашедшего прибежище в Стамбуле или

Баку, а также его приемного сына, тоже грузина, который после возвращения в родную страну неспособен отказаться от исламской культуры. И это при том, что Ираклий, их король, носил персидскую одежду! В легенде и в книге о Чангадзе пятилетнего мальчика бросили в темницу. Я же предпочел красивого молодого парня 23 лет. Оракул, страдая от зависти и одиночества, обрекает его на смерть, но он выходит победителем. В сумерках он готовит смесь из соломы, земли и яиц и заживо замуровывает себя в знак гордости и безупречности своего народа…» («Встреча», опубликовано в Revolution. № 251. 21–27 декабря 1984).

[9] «Сегодня грузины ищут красоту во внешнем блеске, в люстрах, мебели, – говорит Параджанов Жану Радваньи. – Но ведь роскошествуют только несколько семей, на самом деле богатство страны состоит не в этом. Именно поэтому я так привязан к своему герою, который жертвует во имя родины самым дорогим, что есть у человека. И именно поэтому фильм завершается наиболее символической для грузинской истории сценой. Перед крепостью, выстроенной ценой жертвы, крестьяне сажают виноградную лозу, которую каждый из завоевателей спешил вырвать с корнем, но грузины во все времена с настойчивостью возобновляли свои виноградники («L'Humanité», среда, 8 октября 1986 года).

Печ. по: *Cazals Patrick. Serguei Paradjanov. Cahiers du cinéma. 1993. P. 89–95, 109–121.*
Фрагменты из книги.

Переводчик Владимир Каденко.

Мирон Черненко

Путешествие на край поэтики

Кажется, это первая картина Параджанова – во всяком случае, после «Теней забытых предков», – которая появилась на свет, так сказать, естественным образом, без мучительных переделок, без насилия, без скандалов и потрясений, как закономерное продолжение фильма предыдущего. И потому, наверное, почти сразу же возникло в критических умах ощущение, что нет в «Ашик-Керибе» ничего принципиально нового по сравнению с «Легендой о Сурамской крепости» и, еще дальше, с «Цветом граната». На первый взгляд, это справедливо, и я взялся бы посвятить весь текст рецензии доказательству этого подозрительно бесспорного умозаключения – тем более, и пластика та же, и драматургическая структура, и манера актерской игры, и режиссура, и даже то, что можно, скрепя сердце, назвать сюжетом, недвусмысленно повторяет историю, рассказанную в предшествующей работе.

В самом деле, и там, и здесь юный красавец накануне свадьбы вынужден покинуть возлюбленную, отправиться в длительное путешествие, почти на край света, откуда по всем законам нет и не может быть возврата, проходит по всем кругам испытаний и страданий, чтобы вернуться, в конце концов, домой к любимой, принять награду за муки и лишения, вознаградить друзей и наказать врагов. То есть совершить все, чего требует от сказителя этот бродячий сюжет, известный всему мусульманскому Востоку.

Разумеется, здесь возможны модификации, и они несомненны. В финале, однако, все-таки кажется, что Параджанов сознательно не утруждал себя, повторяясь в «Ашик-Керибе», словно разминая пальцы перед работой более важной, существенной, непривычной, словно еще и

еще раз проигрывая свои собственные, параджановские гаммы перед фильмом своей жизни, перед «Исповедью», которая, все дополняясь где-то внутри, не освобождая, столько лет уже все не дается в руки, все откладывается, все заслоняется трагическими обстоятельствами биографии. Впрочем, причиной тому может быть и несостоявшаяся первая часть картины «Демон», которая, судя по предположениям самого режиссера, и должна была стать новым поворотом поэтики.

И, наверное, будет в этих предположениях свой резон, ибо «Ашик-Кериб» начисто лишен того высокого стоического трагизма, того сумрачного и уверенного пессимизма, на котором покоится весь кинематограф Параджанова, его глубинная, неизбывная и нескрываемая армянская суть. И потому так непривычен для глаза «Ашик-Кериб», первая в биографии Параджанова лента, заканчивающаяся стопроцентным «хэппи эндом», – и не только потому, что так велит лермонтовская проза, но потому, что требовало того нечто не определимое словесно – внутренняя логика развития не похожего ни на что другое кинематографа, поэтики, которой по правилам просто не могло и не должно было существовать. Однако приди Параджанову в голову превратить старую добрую сказку в трагедийное действо, он не пожалел бы классика, сколь бы именит тот ни был.

И потому так гармоничен этот фильм, что Параджанову вообще не приходится отвлекаться на какие-либо мотивировки, объяснения, комментарии, что его интересует здесь только и исключительно пластика, поэтика, стилистика, безудержная склонность к красоте как таковой, не оскверненной литературщиной, идеологией, логикой. И можно понять строгих ценителей кинематографа, просто ошалевших от этой избыточности прекрасного, одухотворяющегося самим собой, многократным своим отражением в зеркалах собственной фантазии, – не случайно же европейский «Оскар» достался не Параджанову, не за режиссуру, которая, кстати сказать, вполне и эту награду заслуживала, но за сценографию, за живописание,

за декоративность поэтики, за ее свободу, не ограниченную ничем, кроме недостаточных возможностей самого кино.

В «Ашик-Керибе» живописная плоскость экрана просто взрывается разнополюсностью влияний, отражений, отблесков самых неожиданных стилей, создающих ту пульсирующую структуру пластического повествования, которая завораживает зрителя, отбивая всякую охоту задаваться какими-либо рациональными вопросами. Не мудрено, что зритель не успевает захлопывать восхищенный рот, немея от альбома эстетических образцов, который перелистывает с экрана Параджанов со всей щедростью, на какую только способен, какую отрепетировал в себе за годы вынужденного бездействия, выстраивая свой художественный микрокосм из подручных материалов – из хлебного мякиша и обрывков картона, из консервных банок и старой обуви, из ветоши и лоскута, из бутылочных стеклышек и растоптанных при обысках зеркал – именно отсюда.

И надо сказать, наконец, об этом со всей определенностью, что вовсе не из «Теней забытых предков» и даже не из аскетического «Цвета граната» приходит на экран этот восторг гениального эстетизатора всяческого вторсырья, собранного из самых разных культур и самых разных фактур, преобразованного в красоту, в то самое прекрасное, которое так давно и бесповоротно ушло с мирового экрана.

В самом деле, достаточно лишь перелистать этот альбом, просто перечислить те осколки, из которых силой калейдоскопирующего параджановского таланта складывается эстетика картины, и прежде всего система пластических символов-эпиграфов, свойственных всем трем последним картинам режиссера, начиная с «Цвета граната», чтобы убедиться: родом они из персидской лирической миниатюристики. Любопытно, что это в каком-то смысле объясняет этническую переакцентировку «турецкой», как сказано у Лермонтова, сказки. Ислам запрещает изображение человека, и Параджанов, не раздумы-

вая, протягивает руку к персидской традиции, лежащей рядом географически и хронологически и запретов не знающей. Однако миниатюры эти – а они повторяются на экране с четкой регулярностью, словно отбивая некий внекинематографический ритм живописного повествования, – лишь первый элемент этой стилистики. Рядом с ним с такой же регулярностью отбивают ритм статические натюрморты из предметов реальных, но в руках Параджанова превращающихся то ли в произведения антиквариата, то ли в муляжи, лишенные и тени своего жизненного происхождения, – фрукты, утварь, оружие, птица, скот, яства, украшения, ковры, кальяны...

Казалось бы, кадр и так уже перегружен сверх всякой меры, ассоциации теснятся, наплывая друг на друга, а то и вовсе взаимно интерферируясь. Ан нет, на экране возникает и третий ритм, совсем другого рода и ряда, как бы иронический (хотя ирония здесь и не очевидна), складывающийся из чередования детских рисунков, наскальных изображений, средневекового китча или просто наивной мазни забытых примитивистов – лошади, караваны, диковинные животные, – горельефы и барельефы, майолика, мозаика... И все это в прихотливой, но вполне ощутимой последовательности как бы дополняет одним другое, комментируя и удостоверяя недостаточную подлинность. Вне зависимости от лермонтовского сюжета, поверх него, в иной плоскости...

Сказанное вовсе не означает, что Параджанов ограничивается лишь «монтажом полуфабрикатов» (позволю я себе так перефразировать классика). Он столь же мало почтителен и по отношению к кинематографу, сталкивая на экране многочисленные цитаты из собственных фильмов. Почти буквально совпадают сцены омовения в «Цвете граната» и в «Ашик-Керибе», эпизоды в караван-сарае из «Сурамской крепости» и из «Ашик-Кериба», снятые к тому же в одной естественной декорации. Упоминавшиеся уже предметы-символы переходят из фильма в фильм и складываются в постоянную систему натюрмортов-эпиграфов. Столь же легко прочитываются

цитаты из Феллини, из немого кинематографа, о котором надо сказать особо.

Я сказал бы, что «Ашик-Кериб» весь покоится на эстетических принципах немого кинематографа, точнее говоря, такого, каким мог бы стать зрелый немой кинематограф, не появись звук и не превратись он в главное орудие киноповествования. И дело не только в чисто пародийных моментах, в стилизации, но в самой сути – в актерской игре, перенесенной на нынешний экран прямо из ранней комической, в подчеркнутом, вызывающе обнаженном приеме грима персонажей, в постоянной смене масок, наконец, в самой звуковой партитуре, где герои разговаривают в исключительных случаях, где они чаще смотрят друг другу в глаза, а диалог или монологи звучат за кадром.

Приметы немого кинематографа читаются в титрах, которые выполняют не только функцию «оглавления», но и чисто диалогическую, во фронтальном характере повествования, словно снятого неподвижной камерой, не позволяющей себе отвлечься на то, что не находится в прямом поле ее зрения. И хотя фронтальность одной стилизацией под Мельеса объяснить нелегко, однако пренебрежение к открытому пространству, к «воздуху», к линии горизонта, к естественной среде обитания персонажей точно так же не объяснишь только традициями ориентальной пластики, равнодушной к прямой и обратной перспективе. И вообще к какой-либо перспективе живописного изображения.

Наверное, я перечислил далеко не все ингредиенты параджановской поэтики, наверное, даже при повторном просмотре ускользают мгновенные живописные намеки, цитаты, «макаронизмы», которые режиссер разбрасывает не столько для зрителя вообще, сколько для себя самого и для немногих гурманов, с покорным наслаждением погружающихся в стремительный калейдоскоп этой пластики. Мне уже приходилось писать, что параджановские фильмы надо смотреть на видео, то ускоряя проекцию, то замедляя ее, то останавливаясь надолго, чтобы всмо-

треться в каждый иероглиф, каждый осколок культуры, каждый фрагмент натуры, разглядеть его со всех сторон, насладиться и отправиться дальше. Однако достаточно и обычного киноэкрана, чтобы увидеть, с каким безграничным воображением расцвечивает Параджанов старинную и простодушную сказку о женихе, вернувшемся из странствий на свадьбу своей невесты, как выстраивает он двойную, тройную, многослойную драматургию, нимало не заботясь о драматургии литературной, повествовательной, фабульной, уходя от нее в «Ашик-Керибе» так далеко, что она перестает как бы и существовать вовсе. Драматургия в «Ашик-Керибе» – это как бы случайный повод для пластических размышлений о красоте, о возвышенном, о прекрасном, в котором любая реальность существует лишь как непрерывно меняющаяся, преобразующаяся эстетика. И ничего больше. И ничего меньше, ибо Параджанов знает: достаточно взять эту реальность в руки, всмотреться, ощупать и повертеть, позволить ей распасться на первоэлементы, и она потеряет случайно окаменевшую, задержавшуюся в развитии форму и превратится в нечто неожиданное.

Он создает вовсе не кинематограф, как думает он сам и предполагает большинство о нем пишущих. Это искусство, которое можно было бы назвать по аналогии, по созвучию и по смыслу калейдографом, вспомнив изначальный греческий смысл этого словосочетания – «красивая форма». Его искусство складывается из обломков всех культур, которые слились в культуру тифлисскую, соединившую традиции эстетик армянской, грузинской, тюркской, иранской и многих других, останавливавшихся здесь или просто шедших мимо, или, наконец, местных, «тутошних», чьи следы отразились в разбитых зеркалах, из осколков которых Параджанов и творит свой непрочный, неуловимый, разбрызгивающийся в иных сочетаниях художественный мир. В каждом кадре, каждом плане он пытается вернуть его к утерянному и забытому уже первоначальному состоянию и потому создает все новые и новые сочетания форм.

Завершенность, исчерпывающая гармония последней картины Параджанова заключается в том, что он не камуфлирует свой калейдограф никакими литературными и прочими кинематографическими орнаментами, не имитирует кино, позволяя себе отвергнуть все общепринятые законы и каноны. Больше того, позволяя себе – а это уже свобода, и в самом деле не ограниченная ничем – тут же, в кадре, в ходе бесчисленных трансформаций пародировать себя самого, вышучивать собственные пристрастия, склонности, стереотипы. И это, кажется, самое важное – неожиданно проснувшееся на параджановском экране чувство юмора, балаганный диалект художественного языка, радостное скоморошество: Ашик-Кериб сдергивает с лица одного из проходных персонажей аляповато наклеенные усы и бороду, наклеивает их на себя; мальчики-пажи из свиты вполне средневекового паши играют с пластмассовыми автоматами, приобретенными в сегодняшнем «Детском мире»; упомянутый паша, угрожая герою, точит свой кривой кинжал на базарном агрегате уличного точильщика; еще какой-то визирь радостно прыгает вокруг, размахивая игрушечным луком; на фресках среди изображений, стилизованных под наскальную живопись, обнаруживается вдруг швейная машинка известной фирмы «Зингер»; за Ашиком гонится какое-то муляжное существо, огромный игрушечный тигр о двух мордах, внутри которого явно просматриваются два ханских лакея; и даже смерть, пугающая и отталкивающая обычно в параджановских лентах, здесь выглядит отнюдь не страшно и даже несколько усмешливо: из отрубленной головы, оказывающейся муляжом, вместо крови течет и течет бесконечный красный платок, словно из рукава фокусника.

Я позволил бы себе увидеть в этой автопародии еще одно доказательство того, что поэтика последних параджановских картин доведена здесь до логического завершения. Что дальше, что впереди – лишь неподвижное изображение? альбом слайдов? станковая живопись? Спору нет – не стоит преувеличивать тревогу, ибо –

между нами говоря – никогда не известно, куда уведет режиссера в следующей картине его воображение, его живописная фантазия. Однако впереди, если судить по знакам на земле и небе, картина, которую придется снимать не столько с культуры, сколько с натуры, с реальности, какой бы эстетизированной она ни была или ни становилась. Эстетики калейдографа может в «Исповеди» оказаться недостаточно. И потому европейская награда «Ашик-Керибу», я сказал бы, награда, подводящая итог, обозначающая, что путешествие к краю поэтики завершилось, что впереди поэтика иная, кинематографическая. Хотелось бы надеяться...

Печ. по: *Искусство кино. 1989. № 5. С. 70–74.*

Телеграмма из Италии
(25 июля 1990 года)

После смерти Параджанова кино потеряло одного из своих магов. Фантазия Параджанова всегда будет очаровывать и радовать людей мира.

Федерико Феллини
Тонино Гуэрра
Джульетта Мазина
Франческо Рози
Альберто Моравиа
Бернардо Бертолуччи
Марчелло Мастроянни

Олег Ковалов

Умер Сергей Параджанов

Биография Сергея Параджанова настолько отвечает массовым представлениям о жизни «обыкновенного гения», что кажется выдумкой беллетриста. Здесь и шедевр, грянувший, как гром с ясного неба, и мировая слава, и гонения властей, и годы за колючей проволокой, и дружба со знаменитостями, и дом – место паломничества фанатов-поклонников, и вояжи по миру, изумленному красочными выходками шумного, экспансивного маэстро... Но в каждом узле этой биографии – парадокс, выламывающийся за рамки дежурной мифологии.

Фильм «Тени забытых предков» (1964) сразу признали шедевром. Он поражал экстатической красотой и казался рожденным природными стихиями. Трагизм утрат и любовная нежность, животная чувственность и светлая грусть, буйство обрядов и проза обыденности сплавлялись здесь в мощный бытийный аккорд, «момент истины», родственный солнечному удару. Такой эффект рождали разве что материалы трагически незавершенной эпопеи Сергея Эйзенштейна о Мексике...

Столь громко заявляют о себе в начале пути. Но к моменту выхода «Теней…» Параджанов работал в кино уже 10 лет, и его предыдущие работы не сулили ничего необычайного. Кто предсказал бы, что после фильма, где шахтерская бригада «перевоспитывает» религиозную девушку, он создаст философскую притчу с религиозными мотивами?..

«Тени…» вызвали шок, история об Иване и Маричке была воспринята как поэма о гуцульских «Ромео и Джульетте». Но тема вражды родов, мешающей соединиться возлюбленным, проходит здесь стороной, а глав-

ный конфликт смещен в иное измерение. В мире, показанном Параджановым, гибель Марички – не трагедия, как не трагедия сорвавшийся с кручи камень или лист, упавший с дерева. Образность «Теней...» часто выводят из поэтики Александра Довженко, в фильмах которого уход в небытие обычно окутан светлым умиротворением. Так, отгоревав по возлюбленному, дивчина из «Земли» легко утешается с другим – он не хуже погибшего Василя, а род продолжать надо. Но Параджанов не воспевает бытийный космос и не ищет очистительной гармонии в мире архаических культур, как это делал «поздний» Пьер Паоло Пазолини. По черному лицу и мученическим глазам Ивана видно, что он не способен смириться с утратой и не желает этого смирения. Он имеет здесь личную судьбу и, как человек уже «нового времени», заведомо обречен в мире законов биологического рода, людского роя.

Тема противостояния «одного» и «многих» обычно предполагает социальный подтекст: либеральный художник воспевает независимую личность, официозный – шагающий в ногу коллектив. Но Параджанов не социальный арбитр и не моралист, а его Иван – не «хуже» или «лучше» сородичей. Он просто «другой», и окружающий мир с неизбежностью «вытесняет» его в небытие, к встрече с Маричкой за роковой чертой.

Оригинальность «Теней...» словно бы ставила их вне контекста отечественного кино – меж тем этот фильм стал закономерным кульминационным аккордом советской «оттепели». Она воспевала мир страстей и «возвращение к истокам», отстаивала самоценность личности и сеяла сомнения в «коллективистской» правде. Параджанов вывел эти мотивы в бытийное измерение.

Его лента, по сути, примыкала к той ветви новейшего искусства, что вызывала у отечественных догматиков самое яростное неприятие – к послевоенному экзистенциализму. Самозабвенно чувственные и экспрессивные «Тени...» парадоксальным образом являлись той «поэмой некоммуникабельности», что обычно ассоциировалась с

рассудочными и герметичными лентами Алена Рене или Микеланджело Антониони.

После «Теней...» с их напором динамики, приемов и красок – фильм «Цвет граната» (1970), напротив, поразил эстетизированной статуарностью и высоким аскетизмом. Жизненный путь Саят-Новы, великого поэта армянского средневековья, Параджанов изображал в стилистике древних миниатюр, и кадры его ленты походили на пластины «волшебного фонаря», отсылая ассоциации к «современной» архаике. Тем не менее эти изысканные, в мерном ритме сменяющиеся кинокомпозиции неким непостижимым образом были истинно кинематографичны.

Съемки ленты начались в одну эпоху, а завершились в другую. Знаком слома времен стала академичная по тону, но прокурорская по смыслу статья Михаила Блеймана «Архаисты или новаторы?» (Искусство кино, 1970, № 7), объявляющая этот фильм манифестом некой злокозненной «школы», вознамерившейся упразднить сам кинематограф. Из пространных рассуждений критика как-то само собой вытекало, что, шаг за шагом «вытравляя» из ткани фильма компоненты «обычного» киноповествования, Параджанов исподволь протаскивает «идеологическую диверсию», направленную на ликвидацию «важнейшего из искусств».

В давних статьях Казимир Малевич терпеливо внушал, что устраняет из своей живописи именно то, что ею не является, – напластования, потребные для рынка или политики, – оставляя «в осадке» чистый фермент Искусства. Так же и Параджанов игнорировал в своей картине вовсе не кинообразность – а «балласт» элементов, предполагающих коммерческую и идеологическую «полезность», в том числе и социальную дидактику «самого передового метода». Именно это последнее обстоятельство вызвало казенную критику его фильма.

Арест и заключение Параджанова стали неожиданностью во времена, когда опальных авторов, защищенных всемирной известностью, власти предпочитали «либерально» выдавливать на Запад, а не швырять на нары.

Отнюдь не политический борец, в 1970-е гг. Параджанов стал самым необычным «узником совести» – режиму вроде бы ни к чему было столь жестоко карать автора экранных фантазий.

Нет сомнения, что власти примирились бы с экспериментами Параджанова, а со временем и поместили бы его в витрину «советского многонационального» – соблюдай он хоть чуточку «правила игры», сложившиеся у режима с творческой интеллигенцией. Тем более, что художнику уже не требовалось чересчур подличать. Чтобы получить постановку, всего-то требовалось – напечатать пару ритуальных фраз о «родной партии» да попить чайку в Госкино. Или уж во всяком случае – не костерить режим на каждом углу, не разоблачать прилюдно «святая святых» номенклатуры, ее доходы.

В относительно травоядные времена такая плата за возможность снимать философские фантазии казалась вообще символической. Даже лучшие наши мастера учились обретать ту «защитную окраску», о которой снял известный фильм Кшиштоф Занусси. Эйзенштейн, спасая «Ивана Грозного», выслушивал нудные наставления «отца народов». Андрей Тарковский с усталой терпеливостью разъяснял Филиппу Ермашу, отчего это героине «Зеркала» вздумалось летать во сне. (И ведь фильм Эйзенштейна дошел до нас. И ведь Тарковскому разрешили переснять «Сталкера...»). Но невозможно представить, чтобы Параджанов – вулкан, оракул, грубиян и патологический болтун, – сказал хоть слово на языке власть имущих.

Чем туже закручивались идеологические «гайки» – тем более он раскрепощался, и его не удержать было от шагов безрассудных и нерасчетливых. В тоталитарном обществе, где все решают личные отношения, – разумно ли лишний раз злить чиновников, демонстративно не являясь «сдавать» фильм «Цвет граната»? Но Паражданову противно было подойти к Госкино, не то что заниматься «пробиванием» постановок. Как и из структуры своих лент, он последовательно удалял из своего образа жизни

все, что не имело отношения к Искусству, словно стремясь к некоему идеальному воплощению мифа о забубенном и вольном гении. Кажется, что во имя этого своего «главного произведения» он задирался с властями, лез на рожон, перегорал в буффонных выходках и необязательных эскападах.

Потому вроде бы иррациональные репрессии против Параджанова были не причудой выживших из ума властей, а результатом закономерности, о которой давно знал тот же Малевич. В его трактат 1924 г. о природе архитектуры совершенно естественно включен пассаж, от ровного тона которого вздрагиваешь: системы, подчиняющие всех «единой политической мысли», и Искусство изначально «враждебны друг другу: как только они мало-мальски в чем-либо расходятся, они переполняются тюрьмами для инакомыслящих».

Выйдя из заключения, Параджанов вновь удивил – его «Легенда о Сурамской крепости» (совм. с Д. Абашидзе) была звонкой и молодой, снятой так, словно испытания зоной в его жизни не было и в помине. Фильм славил подвиг юноши-патриота, для вящей неприступности крепости живьем замурованного в ее стену. На той же студии «Грузия-фильм» только что было снято «Покаяние» (реж. Т. Абуладзе), отрицающее всякие жертвы «во имя», и уже странно выглядела лента художника-анархиста с тюремно-лагерным опытом, где идея людских закланий воспевается средствами изысканной авангардной кинокультуры. Однако пафосные и патриотические мотивы, скорее всего, не имели здесь для Параджанова вообще никакого значения: все морализаторские и идеологические постулаты его «супрематическая» эстетика вновь перемалывала в прах ради золотинок Искусства.

Фильм «Ашик-Кериб» (совм. с Д. Абашидзе) – самая искристая, декоративная и «игровая» лента Параджанова, исполненная даже некоего инфантильного юмора. Впрочем, для художественной эволюции это нормально: и Пабло Пикассо от философичной трагедийности и напряженной ломки «натуры» на склоне лет соскользнул

вдруг к чистосердечному наиву, простодушным фантазиям и милому лепету «детскости».

Параджанов с удивляющей легкостью снимал «национальные» украинские, армянские, грузинские фильмы – а мог бы снять и немецкий, и нигерийский... В этой судьбе есть что-то щемяще-незавершенное, схожее с трагедией без катарсиса. Все же из его картин, до обидного малочисленных, выстраиваются вехи последовательной и цельной авторской эволюции. Параджанов прошел путь от умеренного, «оттепельного» варианта социалистического реализма – к философской драме и опыту «чистого кино», а затем – непринужденно шагнул к автостилизации и маньеризму. Он был – истинный «человек-оркестр», радужный мазок на фоне угрюмой эпохи.

Печ. по: *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. В 7 томах. Кино и контекст. Т. V. СПб. Сеанс. 2004.*

ПОСТСКРИПТУМ

Сергей Трымбач

Сергей Параджанов. Тексты и контексты

До сих пор есть сомневающиеся: а был ли Параджанов? Может, приснился? Может, сочинил кто сей диковинный персонаж? И мы, вот уже несколько десятилетий (а ведь так, уж полстолетия имя режиссера на слуху!) играем эту пьесу, в центре которой – Сергей Параджанов.

А может, не так? Может, это мы – актеры пьесы, написанной Параджановской рукой? К примеру, в конце 2004-го, на Майдане Незалежности, так и виделся профиль режисера, с лукавой усмешечкой: ну, как я вас организовал? Молодцы, играете и играетесь, в ярмарку, карнавал… И не скучно, как у политиков и политиканствующей «элиты», а даже очень весело.

Жизнь должна быть нескучной, напротив – она должна быть праздничной: вот одна из главных установок от Параджанова. Вроде банально и даже в духе уже нынешнего времени, провозгласившего, что «из всех искусств важнейшим» является шоу. Вот только «нескучность» по Параджанову исключает психотропную неискренность, эмоциональную фальшь, технологичность управления массой.

Ярмарочная, карнавальная эстетика построена на другом – на жизни социума, его театральности («весь мир – театр»), его имманентной праздничности, сиречь энергетике роста, постоянной смене ролей и функций. Не случайна утвердившаяся в гуманитарных науках дихотомия народной и официальной жизни – зашорен-

ность, окостенелость последней можно преодолеть лишь предельной раскованностью жизни народной, в которой много стихийного, спонтанного, непредсказуемого. Параджанов был одним из тех художников, которые на излете сталинского огосударствления (а оно закончилось отнюдь не со смертью «вождя и учителя» в 1953-м) противопоставил ему ценности народной жизни, главной из которых была свобода.

Приверженность ценностям народной жизни обычно ассоциируется с идеологией народничества. Народники выдвигали простой тезис: человек из народа является носителем правильной (и даже идеальной!) модели жизни, всем остальным надлежит, по известному изречению, «чистить себя» под народные образы. Поколение «шестидесятников» открыло – для себя и для мира – неоднозначность народного Бытия, в котором наблюдается склонность к тотальному контролю за поведением личности. Собственно, об этом, в частности, и знаменитые Параджановские «Тени забытых предков»: коллектив выдвигает жесткие требования к человеку и карает за их неисполнение. К тому же патриархальная жизнь теснейшим образом связана с природой и природными циклами – освободиться от них в процессе трудовой деятельности не представляется никакой возможности. А еще в обрядах просматривается работа магии, неких потусторонних сил, играющих с человеком, играющих человеком. Даже сама смерть в финале «Теней...» выглядит обрядовым действом, тело усопшего Ивана здесь лишь один из реквизитов игры.

Так о какой же свободе в контексте народной жизни может идти речь? Одно из главных открытий Параджанова состоит в том, что он нашел зону свободы в том самом космосе народной жизни. Речь об обрядах и праздниках. Именно в них и найдена искомая свобода. Да, в этих «спектаклях», где все роли и все фабульные линии жестко прописаны. Но зато в них легко и пластично меняет лик сама Природа, в том числе человеческая. Зато здесь социальные роли обнаруживают свою временность

и условность, в них играют, снимая маски, обмениваясь масками и костюмами. Да и ключевые моменты человеческой жизни – рождение, свадьба, смерть – представлены в своей амбивалентности...

Истоки

Во ВГИКе Параджанов, как известно, учился у Игоря Савченко – в те годы одного из самих авторитетных (у власти и публики) режиссеров. Одной из особенностей обучения являлось то, что своих учеников Савченко задействовал в работе над фильмами «Третий удар» и «Тарас Шевченко». Всегда называя Савченко своим учителем, Параджанов, столь же традиционно, отмечал громадную роль Александра Довженко в своей судьбе. Называя при этом Довженко гением, словом, которое к Савченко им не прилагалось.

Отметим одну несомненную особенность поведения Параджанова (Михаил Пришвин о подобных вещах говорил как о «творческом поведении»): он является главным создателем мифов о себе. Под мифом следует понимать не выдумку, не пустое сочинительство, оно же вранье, а некую концентрацию смысложизненных ценностей, сюжетов, которые образуют реальность, по своей плотности далеко превосходящую реальность жизни как таковую, тот есть «сырую», необработанную реальность (см., в частности, работы А. Ф. Лосева, развивавшего именно такой взгляд на природу мифа и мифов).

Вот пример. Режиссер не раз объяснял, что в Киев он попал исключительно по рекомендации великого Довженко. Тот был председателем государственной комиссии ВГИКа и, посмотрев параджановский дипломный фильм «Андриеш», якобы сказал: поезжайте на Киевскую киностудию, вашему стилю, вашему видению ближе всего тот, который давно укоренился там. Речь, стало быть, шла о близости художественных идеологий – о том, что позже назовут Украинским Поэтическим кино.

После такого свидетельства не вызывает вопросов тот факт, что Параджанов предлагал себя в роли Довженковского наследника – едва ли не «по прямой». Так сказать, старик Довженко нас заметил «и, в гроб сходя, благословил»... Где классик закончил, там ученик Савченко начал. В одной из документальных лент Параджанов говорит о Киевской киностудии: они там соревнуются, кто первый... «Довженко первый, а я – второй». И – спохватившись: «Нет, второй Савченко...». У последнего он учился, но себя припарковывал к классику, который в иерархии гениев стоит выше. Ему верили и верят настолько, что составители «Хроники жизни и смерти» режиссера в книге «Коллаж на фоне автопортрета» (Москва, 2005) без малейших сомнений утверждают: после смерти Савченко режиссерской мастерской во ВГИКе руководил Довженко. Эта же информация дублируется и в книге «Параджанов» Левона Григоряна (Москва: Молодая гвардия, 2011).

Правдой является лишь то, что Довженко был председателем госкомиссии. Вот только произносил ли он те слова, на которые так часто ссылался Параджанов? Весьма сомнительно... После выхода в свет мемуарной книги известного российского киноведа Ростислава Юренева («В оправдание этой жизни», Москва, 2007) сомнения лишь усилились. Юренев подробно рассказывает про ту самую защиту дипломного фильма «Андриеш». Было это в 1952 году. Параджанов представил, – цитирую дальше воспоминания Юренева, – «короткометражный фильм «Андриеш» по молдавской сказке, снятый на натуре, но с большой, в рост ребенка, куклой в заглавной роли. Он сам построил эту куклу, сам водил ее, передвигая руки, ноги, губы, глаза для каждого нового кадрика, сам написал декорации, сам сделал искусственные цветы, которыми утыкал травяной покров холмика, на котором разворачивалось действие. Труд этот был чудовищный, особенно, если учесть вгиковские условия, отсутствие современной аппаратуры, дефицит пленки, света, денег».

Все так, однако «Довженко был фильмом возмущен.

В просмотровом зальчике я сидел за ним и видел, как ежился, вертелся и даже подскакивал мастер. Говорить он начал еще на лестнице, покуда мы поднимались в аудиторию, где происходили прения.

– Это какой-то кошмар! Будто оживший труп ходит по траве... Неужели автор не понимает, что реалистически сделанная кукла напоминает мертвеца! И эти искусственные цветы... От соседства с ними умирают живые травы... Да и о чем, собственно, сюжет, мысль этой сказки? Нет, нет, это антихудожественно, это ужасно... Нельзя принимать эту работу!»

Вот, оказывается, как дело было. Уж какое там пожелание-рекомендация ехать в Киев – речь шла об отрицательной оценке дипломной работы, с соответствующими последствиями (работа в кино во вспомогательном составе где-нибудь «на выселках» и т. п.). Легко представить состояние молодого человека в тот момент: одно из кинематографических божеств грозит затоптать дорожку в светлое профессиональное будущее. «Маленький, толстенький, чернявый Параджанов смотрел на него большими, прекрасными сияющими глазами и застенчиво улыбался, как нашкодивший ребенок. Так смотрит, вероятно, агнец, ведомый на заклание... Довженко, конечно, не походил ни на мясника, ни на палача. Это было разгневанное божество, оскорбленный в своих убеждениях жрец, готовый принести кровавую жертву. А Параджанов, со своей кроткой улыбкой, с подкупающей добротой и покорностью, глазами, в которых светился подлинный талант, покорно слушал».

Юренев попытался заступиться: ведь столько труда вложено, и мастерство, какое-никакое, присутствует. Но Довженко рассердился еще больше: «Не мастерство, а ремесло! Ремесло, не озаренное идеей!» А дальше вроде бы как пошел на уступку: «Ну, ладно, примем это странное создание, но поставим тройку!». Но и такая оценка означала катастрофу: с трудоустройством по специальности были бы большие проблемы, тем более в тогдашние времена «малокартинья».

В конце концов Параджанова спас другой мэтр – Сергей Герасимов. Он переговорил с Довженко, и тот согласился на «четверку». После чего Параджанов и оказался в Киеве (как и его однокурсники Александр Алов и Владимир Наумов), где сначала походил в ассистентах, а потом, в 1954-м, поставил тот самый «Андриеш» (вместе с Яковом Базеляном) – только уже с живым актером, не куклой. После этого прошло десять лет, постановка нескольких в общем-то проходных лент, пока не наступил черед «Теней забытых предков». Вот такая история... Интерпретация Параджанова, как мы могли убедиться (сомневаться в свидетельствах Юренева сложно, у него не было поводов извращать факты), далека от реальности.

Итак, классик едва не перешел потенциальному гению дорогу в искусство. Он увидел в нем лишь человека с плохим вкусом и театральным мышлением. Вынести человекоподобную куклу на пленэр – фи-и, как невкусно.

Можно представить, какой силы шок пережил молодой Параджанов, какое унижение. Через годы режиссер, уже выйдя из лагерей, из заключения скажет, что он отомстит Украине. Как? Любовью! То же самое он проделал с Довженко – он возвел его на пьедестал, как высшее божество, и уже не сходил с той точки зрения. И этот сюжет – как гений, «в гроб сходя», рукополагает другого гения – проигрывается множество раз, пока не закрепится в сознании если не масс, то интеллектуалов, которые доныне книжки пишут и историю творят. Сюжет обретает статус мифа...

Гений – здесь ключевое слово. Довженко был гением, а учитель Савченко, получается, нет. Параджанов, по многим свидетельствам, задолго до «Теней...» представлялся гением, вставляя свое лицо в раму великого искусства. Для большинства его коллег это выглядело чем-то вроде шутовства – эдакий фраер, лепит из себя невесть что. Но, как говорят в Украине, «зі сміху люди бувають». Еще в 1920-е годы российские литературоведы Борис Эйхенбаум и Юрий Тынянов показали, что боль-

шие художественные идеи рождаются в самом «низу», в сфере литературно-художественного быта. Они там, эти самые идеи, сначала «вывариваются», в бытовом общении, в бытовой фразеологии и синтаксисе, а уж потом рождаются в собственно языковом регистре. Примеров много – едва ли не вся классическая русская литература середины и второй половины XIX века зарождалась эдаким образом. Поэтому «игра в гения» – не просто шутовство. Поначалу одежки и маска гения, а затем вдруг все видят, что таки да – гений и есть. При одном простом условии – что сей статус подтвержден качеством экрана. С легкой руки Параджанова на Киевской киностудии имени Довженко в гения начали играть многие, некоторые и по сей день остановиться не могут. Да только что ж из этого, коли экран таких игроков тут же и «раздевает», тут же и «маску срывает»...

И кстати – в 1920-е годы и Довженко играл. В известнейшем мемуарном свидетельстве Сергея Эйзенштейна «Рождение мастера» рассказывается, как он и Всеволод Пудовкин отмечали премьеру одного из ранних Довженковских фильмов в Москве. Вместе с Довженко, разумеется. Они разыгрывали маски титанов Возрождения... Эйзенштейну, по справедливости, достался Леонардо да Винчи, Довженко, тоже закономерно, Микеланджело. 1920-е – начало 1930-х – там витал дух Ренессанса, дух игры в Возрождение. Было твердое убеждение, вера даже в то, что вся недавняя история завела народы «немножко не туда».

Необходимость понималась в том, чтобы вернуться к исходной точке – то есть туда, откуда можно было бы начать сызнова. А кто способен на подобное действо? Люди с задатками демиурга. Гений – он и есть демиург, создатель и податель нового мира. Вот только без точки опоры он на такое лихое действо не способен. Довженко нужно было откатиться на века и просмотреть историю Украины через призму Вечного деда в «Звенигоре» (чтобы затем в «Арсенале» и «Земле» представить Украину в исторической и даже космической стереоскопии).

Параджанову тоже было как-то неуютно – ни в игре с молдавским фольклором в «Андриеше», ни в попытках представить современную советскую жизнь как сотканную из узоров в сущности архаических («Первый парень», «Цветок на камне») он не находил искомой точки, с которой, во-первых, можно было бы что-то увидеть по-настоящему, а, во-вторых, найти материал для лепки своего мира. Мира, который заключал бы в себе одновременно (ну, как в той же Довженковской «Звенигоре») и прошлое, и настоящее, и будущее.

И кто бы мог тогда, в начале 1960-х, предположить, что сия точка находится в Карпатских горах и ключ к ней держат в своих руках вроде бы абсолютно архаические – в быту, в поведении и мышлении – гуцулы. Пожалуй, никто. А ведь случилось – провидению было угодно, чтобы Параджанов взялся экранизировать повесть Михайла Коцюбинского «Тени забытых предков».

Кстати, за семь лет до этого Марк Донской экранизировал другую повесть Коцюбинского, «Дорогой ценой». Фильм, вышедший в 1957 году, в родимом Отечестве практически никто не заметил. Так, сказочка из далекой украинской жизни, когда еще было крепостничество, а украинские крестьяне не могли забыть вольные казацкие времена и потому убегали за Дунай. Тогда как раз началась хрущевская Оттепель и все ударились в рассмотрение – непременно на черно-белой пленке, то бишь без прикрас – современной жизни, или же той, которая считалась исходной для советской эпохи: революция 1917 года, гражданская война (однокурсники Параджанова так и поступают: Марлен Хуциев и Феликс Миронер делают «Весну на Заречной улице», Алов и Наумов – «Павку Корчагина»). Спустя годы, в конце 1960-х, Микола Мащенко в «Комиссарах» укажет искомую точку: выстрел крейсера «Аврора» по символу царской России, Зимнему дворцу, – вот откуда нужно начать все заново. Ведь пальнуть пальнули, а потом все неправильно делали, растуды их в качель. Поэтому рассказ Коцюбинского и Донского о цене свободы в середине XIX века никого и

не взволновал: не туды показываешь, да еще и в цветном нарядном изображении. При том, что когда нынче смотришь фильм, не можешь не поразиться тому, насколько некие планы напоминают грядущие Параджановские «Тени...». И визуалистика совершенная – оператор ранних фильмов Ивана Кавалеридзе Микола Топчий, отсидев свое в послевоенных лагерях, еще раз доказал умение предельно визуализировать язык кино.

Итак, начало 1960-х отмечено определенным идейным кризисом. Оттепель заканчивалась, а что делать, куда двигаться дальше, было не очень понятно. В реальном современном социуме ничего не найдено (то есть не найдена точка опоры для движения вперед), разве что – человек, сохранивший естественность реакций на мир, рефлексий собственного поведения (так называемый «естественный человек», на которого, в сущности, и будут во многом уповать и русские писатели-«деревенщики», и писатели да художники украинские, полагающие, пусть и не декларативно, что нужно соскоблить с такого человека все наносное, уродливое и подарить ему возможность быть самим собой; предполагалось, что герой от «естества» страстно желает быть именно таким). Но в принципиальном плане это мало что меняло. Слишком во многом следовали лекалам итальянского неореализма и советского кино 1930–1940-х (Довженко, Донской, как известно, признавались самими итальянцами своими предтечами). Однако уже Федерико Феллини резко накренял стилистику в сторону карнавала и цирка, Микеланджело Антониони все чаще уходил с проторенной дороги в поисках начал, глубинных истоков поведения человека – в социуме и наедине с собой. Все шло к пониманию простой истины – одним изменением условий социального быта и бытия жизнь не изменишь. А тут еще П. П. Пазолини со своим «Евангелием от Матфея» – его смотрели в Киеве на закрытом показе в начале 1960-х, и уж это был реализм, почти фотографический, но про то, как на реальной земной почве произрастал человек удивительной силы и красоты, вознесшийся до Бога. «Фантастический

реализм», как когда-то определял схожие явления Федор Достоевский.

Из этих и других напластований и возникли, в итоге, «Тени забытых предков», надолго «затенив» иные явления и личности. Прежде всего потому, быть может, что указали на то, где искать начало преобразований общества. А к тому еще – и как искать. После чего целое десятилетие «киностаратели» ездили на западноукраинские земли, томимые новыми открытиями золота народной души. Как ни странно, не сразу поехал Юрий Ильенко – в своих первых режиссерских работах он «сидит» на традиционной для отечественной культуры жиле, в Центральной Украине (то есть подсоединяется к традиции Тараса Шевченко и Николая Гоголя, хотя видит их сквозь призму лихого авангардизма (в частности, сюрреального разлива). Для многих других модерная Украина решительно рифмовалась с Карпатами, Буковиной, Волынью… Пока партия и ее «ленинский» Центральный комитет, уже в 1970-е, столь же решительно не поправили слишком вестернизировавшихся мастеров экранной музы.

Тени «Теней»

Отчего незамеченное в 1957-м (в случае с упомянутым фильмом Марка Донского) вызвало фурор в середине 1960-х, после появления «Теней...» (не у народных масс, разумеется, а в среде интеллектуалов и простых тебе кинофанатов, которых в те времена было множество)? Быть может, потому, что поубавился энтузиазм по поводу того, чтобы вернуться в мифологическую ночь октября 1917 на палубу «Авроры». Ну, пальнем снова – и что же? Куда товарища Сталина девать и прочих демонов? Ведь снова явятся... Не интереснее ли, не плодотворнее ли просмотреть то, что им предшествовало? А то получается, что «все дело в Сталине». Именно тогда вдова выдающегося поэта Надежда Мандельштам обронила: да «дело в нас». Демонизировать Сталина и сталинизм – вещь привлекательная, конечно, но не продуктивная. Оборотимся на себя, поищем демонов в себе.

Как раз в середине 1960-х были напечатаны дневники Довженко, еще пока со значительными купюрами. В них впервые прозвучали сомнения не только в советском строе как таковом, но и в замечательных качествах украинского народа. Что-то не так в нем, этом носителе самых нравственных и эстетических достоинств, если он позволяет так издеваться над собой многие века, если забывает язык свой, традиции свои... Тогда же Иван Дзюба пишет книгу «Интернационализм или русификация?», которая, хоть и не увидела свет в Украине, но имела широкое хождение среди либерально (и радикально) настроенных интеллектуалов. Молодой автор доходчиво показал, в какой степени руководством СССР и УССР извращались принципы «национальной ленинской политики». В сущности, здесь то же наивное представление о необходимости вернуться на исходную точку, к Ленину, чтобы дальше следовать его лекалам. Мол, вся беда в том, что «не следовали», не выполняли «заветы Ильича».

Эффект книги, однако, состоял в ином. Для ее украинских читателей становилось понятным, что никакой «мудрой ленинской политики» в области национальных отношений и национальной культуры от руководства советской империи ждать не приходится. Империя – она и есть империя, хоть горшком ее назови. Ее целью никогда не станет «расцвет национальных культур», вопреки сложившейся риторике. Вскоре, уже в начале 1970-х, с приходом к власти в Украине Владимира Щербицкого, начнется новый этап жесткой русификации, а с ним и новой централизации, исключающей «своеволие на местах» (впрочем, Щербицкий иногда все же своевольничал, но почти исключительно в вопросах экономического характера, когда Москва уж совсем «доставала» со своими требованиями поставлять в центр все «излишки»).

В украинской литературе первой половины 1960-х громче всех заявляет о себе новое поколение поэтов: Дмитро Павлычко, Микола Винграновский, Лина Костенко, Иван Драч... Практически все они начинают работать и в кино. Из прозаиков заметнее всех, пожалуй,

Олесь Гончар, Михайло Стельмах, Василь Земляк (некогда замеченный и отмеченный самим Довженко), Грыгир Тютюнник – и они тоже работают в кино или для кино. Кино для них, кроме прочего, еще и средство вестернизации и индустриализации украинской культуры, временами уж слишком посаженной (чему власть – во все времена – всячески способствовала) на деревенскую патриархальную почву.

И вот Параджанов, который в первых своих фильмах редко обнаруживал то, что потом принесло ему мировую славу – умение извлекать на поверхность слои архаического сознания, визуализировать его. В «Первом парне», к примеру, он воссоздавал привычную для соцреалистского кино историю про коллектив, который объединяется во имя благой цели и, попутно, исправляет непутевого парня (в главной роли сняли актера, очень похожего на Петра Алейникова, что усиливало сходство – в чем-то, однако, ироничное – с фильмами Ивана Пырьева и Леонида Лукова). Подобные фабулы еще не стали тогда архаикой, они только модернизовались на почве большей жизненности, достоверности.

«Тени…» был «датским» фильмом, то есть снимаемым к дате, юбилею литературного классика Коцюбинского. Да и еще на материале сугубо маргинальном, периферийном в буквальном смысле слова. Жизнь гуцулов, украинцев, издавна живущих в Карпатских горах, интересовала в ту пору разве что этнологов. Некая резервация, где сохранились обряды, быт, обычаи еще времен Киевской Руси. Предполагалось, что это будет нечто вроде украинского «Ромео и Джульетты», только с классовым оттенком – об имущественном неравенстве двух семей, которое и стало причиной трагедии любви двух молодых людей.

Высказывания Параджанова более позднего времени позволяют утверждать, что нечто подобное и предполагалось снять. Но встреча с гуцулами многое заставила изменить. Прежде всего в понимании косности, неподвижности сферы коллективного бессознательного. Сын

антиквара и сам стихийный антиквар, собиратель и даритель вещей, сохраняющих ауру старины, Параджанов ценил в них, судя по всему, некую законченную, музейную красоту. И вдруг – уже в процессе съемок – обнаружилось, что этот мир жив, более того, наполнен смысложизненными ценностями. Тем самым внутренняя стратегия творческого поиска, которая исподволь жила в сознании Параджанова, начала реализовываться. Кое в чем она рифмуется со стратегиями, свойственными сюрреалистам (это просматривается уже ретроспективно, причем самим режиссером, который нередко говорил о сюрреализме как близком ему стиле). Достаточно вспомнить их увлечение культурой народов Океании или американских индейцев. В наибольшей же степени сближает украинского режиссера с сюрреализмом то, что – начиная с «Теней…» – его также начинает занимать не «структура форм», а непосредственное предназначение тех или иных ритуалов и функциональных предметов[1].

Простой пример, который приводился самим Параджановым[2]. Снимают похороны отца главного героя, и деревенские женщины приглашены сыграть роль плакальщиц, поголосить, поплакать над умершим. Но они отказываются. Почему? Да потому, что в гроб положен мужчина, имя которого не Петро (как было по роли), а другое. Находят Петра, и снова не то – над плохим человеком они плакать не будут (ведь слезы настоящие, не бутафорские). И только когда нашли хорошего Петра, съемка началась.

И так это было и в других случаях. Никакой условности – все по-настоящему. Тут не играли обряды, тут не было никакой формализации – для гуцулов это была обыкновенная жизнь. Точнее сказать, это был их обычный язык общения с окружающим миром. Заклинали духов не потому, что это красиво (как может показаться человеку со стороны) и так полагается к празднику, просто боялись, чтобы те духи не напакостили, не загубили урожай, не навредили здоровью. И так далее. Поэтому язык здесь адекватен природе (хитрить – себе во вред), потому

субъекты последней должны отражаться адекватно (если Петро – так Петро). Знак есть отражение реального мира, он работает лишь в тех случаях, когда сопряжен с действием, направленным на определенный объект. Потому бытие здесь есть язык, тот самый, на котором говорит человек с незамутненным сознанием, сознанием, не засоренным пустыми, зряшными идеологемами (философия языка у сюрреалистов, как показала уже процитированная Шенье-Жандрон, во многом строится на подобном основании: «сам по себе язык – ничто, он пуст до тех пор, пока не проникнут изнутри манифестацией того смысла, который утверждают, беря слово, мыслитель или поэт)[3].

Начало 1960-х в СССР – это время, когда советская обрядность начала терять силу. Чахло и идеологически насыщенное слово, которое заклинало будущее, взывало к нему как единственному оправданию тягот и несовершенств сегодняшнего дня. То, что должно было вытеснить, заменить прежние средства реализации подсознательных стремлений, их корректировки и табуирования определенных зон, явно пробуксовывало. Тем большим откровением стало открытие фильмом той реальности – живой реальности – которой является вроде бы архаический слой сознания.

При этом камера оператора Юрия Ильенко оказалась способной проникнуть и в подсознание отдельного человека. Опять же, именно в подобных эпизодах мы находим черты сюрреалистической поэтики. Чаще всего это уловление работы подсознания в пороговый момент, на рубеже жизни и смерти. Вот гибнет, от удара по голове, отец Ивана (тот самый Петро), и перед его внутренним взором вспыхивают силуэты медленно пролетающих красных коней. Вот, и тоже после удара по голове, начинается агония у его сына – и в страшном полусне он медленно погружается в царство мертвых, встречаемый своей возлюбленной, Маричкой…

Собственно, еще после смерти Марички Иван погружается в некую нирвану. Оттуда его пытаются вытащить, но он все пребывает в состоянии заторможенности, по-

лусна. Он, человек из этой коллективистской души и тела, выпадает в индивидуальное пространство, куда-то на самое его дно. За кадром и в кадре звучит многоголосие его соплеменников, некий хор, пытающийся сообща найти рецепт излечения от одиночества. Женить – самое простое. Вернуть в круг циклической, сельскохозяйственной жизни. Однако вновь и вновь сознание Ивана обнаруживает в себе пробоины, отверстия, через которые вытекает его душа. Она противится, она больше не может существовать в этом коллективистском здоровом теле.

Здоровом, да, – ведь оно потрясающе красиво. Красиво телесно, материально. Но человек уже почувствовал иную реальность, куда, следом за возлюбленной, и устремляется. Увы, та реальность смертельна, там – небытие. Тем не менее, душа выбирает смерть, а с нею – свободу, не обремененную ничем. Некую сверхреальность, подрывающую привычные представления о человеческой жизни.

В соцреалистическом искусстве героем является человек, который пробивается из собственного несовершенства, из «немоты» и «темноты» к «слову» и «свету». Здесь получается нечто обратное – человек возвращается в дословесную «темноту» с тем, чтобы поискать самого себя, какие-то более фундаментальные ценности. На свету, на солнце, под коллективистским контролем совершается слишком много уродливого и страшного. Утопия переделки мира на разумных, контролируемых рацио началах, рушится. Бунт против этого – во многом сюрреалистский бунт. Возникает установка на иную психическую, мировоззренческую, идеологическую реальность. Ту, которая не управляется рациональными средствами, к которой невозможно прикрепить нити, при помощи которых кукловоды пытаются нами управлять.

Обратим внимание, что в «Тенях забытых предков» мы увидим то, что возмущало Довженко в «Андриеше» – едва ли не до предела ритуализированную жизнь, расписанную до последней запятой, маски и куклы посреди живой природы. Ты есть член патриархального коллектива и должен следовать давно заведенным правилам, играть

роль, предусмотренную пьесой, текст которой жестко контролируется закулисными духами, некими эфирными, но весьма влиятельными созданиями. Собственно, ты и есть кукла, которую возят по зеркалу сцены жизни. То, что сам Параджанов ненавидел и не принимал, хоть и заворачивал свое отношение в смеховую, несерьезную одежку. «Тени...» явили тот протест – личность выходит здесь на поединок с божествами и живыми носителями укорененных правил. Явление человека, борющегося за свое освобождение, есть здесь явление также и стилистическое. Стиль, некогда осужденный классиком, позволил обрядовое, доведенное до механического повторения, увидеть живым и реальным.

Опасно свободный…

Есть, правда, вопрос об авторстве стиля. Юрий Ильенко оспаривал его у Параджанова. По праву, мне кажется, если речь идет о «Тенях...» и понимается как соавторство двух равновеликих творцов. Хотя бы потому, что в фильме слишком заметна визуальная составляющая. И потому еще, что активность камеры, по моде того времени, есть субъективная воля оператора. Каков же вклад режиссера? А, пожалуй, прежде всего он проявлен в стремлении редуцировать, минимизировать активность камеры. Ведь Ильенко, по стилистической моде того времени, пытался снимать только с рук, идти на почти предельный контакт с реальностью и метареальностью, визуализируя внутреннее видение персонажей фильма.

Напомню, к тому времени едва ли не канонической выглядела работа Сергея Урусевского в фильме «Летят журавли», где совмещается точка зрения камеры и самого персонажа (то есть камера видит то, что видит герой – как в ставшем классическом эпизоде гибели Бориса, при том, что камера фиксирует сразу две реальности – физическую и метафизическую, фантазийную). Ильенко в ряде эпизодов «Теней...» достигает еще более поразительного эффекта. К примеру, в эпизоде гибели отца Ивана,

когда мы видим ту картину, с которой уходит в мир иной персонаж: перед залитыми кровью глазами пролетают красные кони. Не менее поразительна визуалистика эпизода гибели Ивана, уходящего вослед возлюбленной Маричке – с соляризацией пленки и фонограммой, насыщенной звуками, родившимися после смертельного удара шаманским «топірцем» по голове.

Для Параджанова красота гуцульского быта, гуцульской эстетики избыточны, а потому она не предполагает встречной активности. Достаточно созерцать... Ему представлялось, что главное – найти не точку старта для движения камеры, а точку видения, точку, с которой открывается совершенство мира, окружающей среды. Он полагал, подобно антиквару (коим и был, в сущности), что красивыми, даже прекрасными вещами нужно любоваться, а не пробовать их, условно говоря, «на зуб». Отсюда стремление к статичным планам, которые в «Тенях...» уравновешивают активность операторской камеры. Последняя, в конце концов, есть всего лишь техническое изобретение и не должна уж так претендовать на тотальную замену (или подмену) человеческого глаза – вспомним, именно в такой замене и виделась природа искусства кино авангардистам 1920-х (Дзиге Вертову, к примеру). В этом смысле Параджанов был и вправду «архаистом», а не «новатором», если вспомнить давнюю, но наделавшую много шума статью Михаила Блеймана (Искусство кино. 1970. № 7). Да и не только он.

Авангардисты в Украине 1960-х, вслед за своими предшественниками из 1920-х – начала 1930-х, восхищались техническими и научными открытиями и вместе с тем проявляли определенную осторожность: уж слишком разрушительными выглядели итоги «прогресса» в мире. Индустриализация 1930-х обескровила Украину до основания, война только усугубила уже сотворенное. А потому «безбашенная» апологетика техники в украинских реалиях имела место лишь в сочинениях старых партийных литераторов да кинематографистов. Молодые же совмещали приятное щекотание новыми «игрушками

цивилизации» с беспокойством по поводу утраты национальной идентичности (украинская деревня продолжала оскудевать человеческими ресурсами, украинец, переезжая в город, стремительно русифицировался...).

Примером тому поэзия Ивана Драча и ученика Довженко Миколы Винграновского, нашедшая свое продолжение и в кино. Ильенко делает (сразу после «Теней...») фильм «Криниця для спраглих (Родник для жаждущих)», по сценарию Драча, в котором классический украинский пейзаж («садок вишневий коло хати», «лани широкополі», пышногрудые молодицы) буквально смыт и редуцирован до песчаной пустыни. Здесь уж любоваться нечем, но и снимать, в сущности, нечего, а потому камера скуповата в движениях и не стремится к разнообразию ракурсов. Что называется, «доборолась Україна до самого краю», – и вот он, край, мы уже у самой пропасти (через два десятка лет, уже в годы Перестройки, ильенковский «пейзаж после битвы» поразительно срифмовался с пейзажами чернобыльской катастрофы). Столь часто отыскиваемая авангардистами точка опоры для начала движения и развития проекта будущего оказывается картиной апокалиптической. В каком-то смысле «Родник для жаждущих» оппонирует Довженковской «Земле», где украинский космос еще далек от уничтожения, не осознавая, что и кто въезжает в деревню на новеньком тракторе. У Ильенко ни трактора, ни тракториста – уничтожено практически все, как в партийном гимне – «до основанья», до глубины колодцев, из которых ушла вода. Вопрос о том, будет ли «затем», вполне риторичен – дети старого Сердюка все ушли в «мир иной», в городскую цивилизацию, ничего общего не имеющую с прежней, патриархальной.

Любопытен и, кажется, доселе не замеченный определенный концептуальный параллелизм Ильенковского «Родника...» и Параджановских «Киевских фресок» (оба 1965 года). Как известно, «Фрески» были запущены в производство, однако дальше съемки проб дело не пошло. Сохранился сценарий (написанный вместе с писателем

Павлом Загребельным) и сами пробы, снятые выпускником ВГИКа Александром Антипенко. Городская жизнь, городской быт здесь разъяты, расщеплены до уровня первоэлементов, первообразов, составлять из которых читаемую картину – напрасный труд.

Город, в отличие от деревни, сохранил какую-то часть своего вещного мира, но вот беда – эти вещи друг с дружкой не монтируются, не соединяются. И потому все они статичны и, в сущности, мертвы. Вызывая в моей культурной памяти полотна Сальвадора Дали... Автор обращается не к разуму потенциального зрителя, а к его интуиции, его подсознанию – только там можно найти образы (угнетенные, подавленные сознанием), способные дать ключ к пониманию происходящего, происшедшего.

Кстати, в мае 2012 года «Фрески» были показаны в Национальном художественном музее в рамках большой выставки, посвященной Украинскому Барокко – не только в его классическом периоде XVII–XVIII веков, но и в работах мастеров XX–XXI веков, которые развивали, в той или иной степени, стилистику Барокко. И – фильм Параджанова (а он теперь воспринимается именно как полноценный фильм, вот что сделало с ним время) удивительным образом вписался в выставку. Барокко, сюрреализм и экспрессионизм – эти течения пытались понять свое время через обводные и подводные стилевые средства...

Дали вспомнился не всуе – во второй половине 1960-х Параджанов заговорил о сюрреализме, стиле, который был частью художественного европейского Авангарда 1920-х. Казалось бы, что говорить о нем в 1960-х? Но выражение «сюр» недаром столь часто прилагалось (да и прилагается ныне) к нашей советской и постсоветской действительности. Слишком много нелогичного и абсурдного в жизни, которая нередко протекает где-то ниже уровня собственно сознания...

Одна из особенностей советского абсурда: художник – это человек, сумевший задраить все люки и отъединиться от большой Реалии. Его пространство внутренней свобо-

ды вполне автономно, и поэтому главная задача – не пропустить туда создателей внешнего, инженеров Большой Индустриальной Башни. На меже, на границе этих двух миров выстраиваются некие тексты-баррикады: чтобы не узнался даже сам вход в то самое Пространство свободы.

Сюрреализм – это когда выше поименованное Пространство легализировано и вообще, по известному определению Андре Бретона, ослаблен контроль за разумом, отсутствует тотальная дисциплинарная матрица. И главное – в ситуации абсурда человек надежно скрыт в подполье, в качестве реального субъекта выдвинут его двойник. То есть имеем вполне рационально просчитанную стратегию. В сюрреализме есть реальный субъект отношения, которое выстраивается с другими персонажами большого исторического действа. Авторское бессознательное нередко обнаруживает огромный материк коллективного бессознательного и сопутствующий ему язык символов, нечто субстанциальное. Контакт между этими двумя субъектами системообразующ, он и позволяет создать сюжетную нить художественного текста. В качестве гипотезы можно сказать так: сюрреалистический сюжет – это история о том, как одна субстанция, личностная, освобождаясь от власти определенных коллективных дисциплинарных матриц, нащупывает другие, тоже коллективистские, и, будучи захваченной ими, пытается ускользнуть, проследовать дальше. Но далее лишь Небытие. В этом и состоит страх, в этом чувство вселенского ужаса, которое нередко посещает нас при контакте с текстами, где, так или иначе, присутствует Сюрреальное. И разве это не о кинематографических текстах Параджанова, начиная с «Теней...» и «Фресок»?

Пожалуй, «Цвет граната» точно так же тяготеет к тому, чтобы представить мир, освобожденный от соединительных уз. Условно говоря, тут ничто и ни с чем «не монтируется». А если точнее, здесь нельзя что-то понять вне культурного и культурно-семиотического контекста. Когда Сергею Юткевичу предложили «слегка»

перемонтировать картину, он попытался найти какие-то связи – между эпизодами, персонажами, знаками, символами… Ничего путного из этого не получилось – классический монтаж, соединяющий в единую логическую и пространственно-временную цепь детали экранной реальности, никак не подходил в качестве инструментария для поэтики ленты Параджанова.

В связи с этим, справедливым выглядит замечание Антипенко. Однажды он обмолвился, что именно опыт «Фресок» «положил начало тому, что делал Параджанов позже: «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб». Поэтика этих картин вышла из наших проб. Когда в 1972 году появился «Рим» Феллини, я узнал в нем многое из того, что Параджанов хотел сделать в 1965-м в «Киевских фресках».

Кстати сказать, поражает то, насколько легко и пластично входит сделанное Параджановым не только в контекст отдельных национальных культур, но и в контекст культуры общемировой. Юрий Лотман находил определенную общность параджановских стилистик даже с Сергеем Эйзенштейном, в частности, он сравнивал «Октябрь» и «Цвет граната» – фотографическое изображение приобретает «свойства слова»…[4]. Свобода, отличавшая мышление и поведение художника, была определяющим свойством и его кинопоэтики.

А главное, пожалуй, то, что свобода по-параджановски всегда была и остается заразительной. В контексте украинском эта особенность выглядит, быть может, даже рельефнее, чем в иных – уж слишком сильны здесь традиции рабской угодливости, игры «в поддавки» с властью и т. п. Сегодня все очевиднее, что в середине 1960-х «Тени…» были восприняты как весть о свободе, а самое существенное – пусть не все в Украине, но очень многие увидели направление поисков свободы. Ведь тогдашняя ситуация выглядела едва ли не тупиковой – ни кино, ни культура в целом никак не могли восстановить тот ход, который они набрали в 1920-е и который был садистски прерван большевистской властью.

Параджанов, вместе с группой «Теней…», ответил на главный вопрос: где искать культурные образы и образцы, к какому месту припасть? Ответ был внешне прост: нужно вернуться к истокам. Стало быть, речь шла о ренессансной стратегии – как всей культуры, так и отдельных художников. Так было в 1920-е (Украинский Ренессанс!), так было в эпоху европейского Возрождения, вернувшегося к Античности и антике. Сложность вопроса лишь в том, чтобы не просто вернуться к точке некоего начала, исходной точке русла движения, но и изменить само это русло – учтя опыт того самого прошлого, без которого будущее не состоится.

В сегодняшних очень непростых украинских реалиях снова и снова вспоминается Параджанов. Да, он был свободным человеком – настолько, что даже представлял собою некую опасность для общества, не готового к проявлениям воли и отваги быть самим собою. Но ведь и нынче, в году 2012-м, состояние нашего общества внушает большие опасения. Ведь у нас, если свобода – то напоказ, как элемент безопасного (именно так!) политического шоу. Для общества, его «широких слоев», свобода, как выяснилось, не есть значительной ценностью. Перефразируя Тараса Шевченко, можно сказать, что «за шмат ковбаси» (вже не «гнилої», а доволі якісної) у них (имя им – легион) «хоч матір», хоч свободу попроси, то віддадуть... К великому сожалению, это так, не нужно питать иллюзий.

И в искусстве тоже – людей по-настоящему свободных единицы. Как тут не отчаяться? Но ведь в начале 1960-х ситуация выглядела еще катастрофичней. А потом они возникли – словно из ничего, из эфира небесного: Параджанов, Дзюба, Лина Костенко, Василь Стус… Иное дело, что есть огромная потребность в мощной рефлексии, критическом осмыслении опыта случившегося Возрождения – в 1920-е, в 60-е… История ведь так и движется – ввысь, спиралями. Не бывает, чтобы все получалось сразу и навсегда.

Сергей Параджанов – великое имя, обращение к кото-

рому вселяет уверенность в том, что, поборовшись, мы обретем будущее – свободное и прекрасное. В Украине, Европе, мире. Он есть пример того, как быть великим, свободным, прекрасным.

[1]См. подробнее Шенье-Жандрон Жаклин. Сюрреализм. Москва: НЛО. 2002. С. 44–45.

[2]Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. 1966. № 1. С. 63.

[3]Шенье-Жандрон Жаклин. Сюрреализм. Москва.: НЛО. 2002. С. 218.

[4]Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн. Ээсти Раамат. 1973. Глава 4.

Статья написана специально для сборника.
31. 08. 2012.

Януш Газда

Художник, который придумывает только правду

Без прекрасного, вернее, без лучистой славы, благодаря которой является в мир потенциальное бессмертие, вся человеческая жизнь ничего бы не стоила, и ни одно проявление величия не существовало бы долго.

Ханна Арендт

Ремесло

Он был ремесленником, настоящим ремесленником, пожалуй, таким, как великие живописцы и скульпторы давних времен, тоже считавшие себя ремесленниками.

А быть ремесленником – значит любить труд, любить свою работу, благодаря которой создаются прекрасные вещи. Быть ремесленником – значит быть внимательным и честным. Параджанов был мучеником труда, и этот труд дарил ему радость. Он прожил 66 лет. И если бы не болезнь, спровоцированная условиями жизни и годами, проведенными в заключении, он мог бы жить дольше. Пикассо дожил до девяноста трех, Шагал – до девяноста восьми лет.

Преждевременность его смерти ощущалась с особенной болью, поскольку при жизни ему не давали нормально работать. Лежа в больнице, он откровенно жаловался: «Слишком рано я уходу. Мне в этой жизни так мало удалось сделать». И все же в сравнении с веком, отмерянным обычным людям, он мог бы считать каждый год своей

жизни за два: настолько эта жизнь была интенсивной, настолько невероятным было его трудолюбие. Когда я думаю об этом, то вспоминаю удивительное трудолюбие Микеланджело, который ежедневно работал по много часов подряд, питаясь только вином и хлебом, лежа на строительных лесах Сикстинской капеллы, постоянно глядя вверх, вследствие чего испортил себе зрение.

Страстью и призванием Параджанова было производство фильмов, но когда ему не позволяли снимать (случалось и так, что перерыв между двумя фильмами длился 15 лет), он был занят другими делами. Даже в заключении, в лагере, поскольку, несмотря ни на что, он чувствовал себя свободным человеком, и как таковой был для советской власти фигурой чрезвычайно опасной – независимо от принудительных работ, которые выполняли осужденные (например, в заводском цеху обработки металла Параджанов был уборщиком: убирал и подметал железные опилки, обрезки, отходы), он постоянно занимался своим собственным «ремеслом».

«Я написал в заключении более двадцати сценариев, сделал восемьсот рисунков», – расскажет он позже в интервью для французского ежемесячного журнала Cahiers du cinéma. Это само по себе является свидетельством того, какой личностью был Параджанов, говорит о его внутренней силе. Когда в начале 1974 года его привезли в уголовный лагерь, он признался, что только там, наконец-то, почувствовал себя нормально, таким все было настоящим, без мошенничества, все было явным: и колючая проволока, и будка охранника, и оружие в руках надзирателей. Не каждый сумел бы в условиях советского лагеря отстоять свое право на творчество.

«Я нахожусь в страшном мире, – писал он оттуда бывшей жене, Светлане Щербатюк, – если бы ты только знала, что тут собрано, какое зло! Какие патологии!». Вначале урки хотели его убить. Они думали, что его подослали, что он собирает материал к фильму против них. Параджанов находился среди шести тысяч уголовников-рецидивистов, и через какое-то время все они приходи-

ли к нему исповедоваться. Ему до мельчайших подробностей становились известны их драматические биографии. «Это была моя победа, – расскажет он журналу Cahiers du cinéma, – я вышел из лагеря, как другие выходят из Оксфорда после его окончания».

А так как ему в лагере разрешали получать какие-то материалы, он делал из этого коллажи, используя то, что нашел сам и что могли ему доставить его соузники, товарищи по заключению: обрывки упаковочной бумаги, обертки от конфет, волокна, вынутые из холщевых мешков, стебельки высушенной травы или других рахитических растений, которые можно было отыскать во время прогулок в лагерном дворе. А еще он делал миниатюрные портреты на станиолевых крышечках, снятых с бутылок из-под кефира. Это была кропотливая работа, которая заключалась в том, чтобы на очень небольшой поверхности нанести множество мелких углублений при помощи тонкого пуансона. Произведения искусства, созданные им в лагерях (Параджанова несколько раз переводили в различные места заключения), составили потом материал для богатейшей выставки, которая была представлена в Тбилиси, Ереване и Мюнхене.

Работа

Его мысль и его воображение работали постоянно, точно так же, как постоянно должны были работать его руки. Он писал, рисовал и собственноручно шил холщевые сумки. Из самых разных материалов (обычных обрывков, из кусочков выкрашенной ткани, из редких видов морских ракушек, из разбитого фарфора, павлиньих или страусовых перьев, высушенных либо искусственных цветов, из сложных кружев и т. д.) он создавал удивительные коллажи и оправлял их в декоративные, зачастую старинные рамы.

Через его руки проходило множество разнообразных, изысканных тканей, которые он каким-то чудом покупал на базарах, на распродажах старья, добывал в анти-

кварных лавках или получал от замшелых благородных старушек, открывавших свои сундуки. Он делал кукол, но эти куклы создавались им не для девчоночьей игры, это были куклы-портреты, куклы-характеры, куклы-творения. Еще он делал шляпки, некоторые из них могли бы быть украшением лучших модных салонов, но он делал их, не думая о салонах – Параджанов создавал стилизованные, яркие, психологические и нравственные портреты их возможных владелиц. Он создавал произведения искусства, требующие не только воображения, но и кропотливого труда.

Работой, требующей физических усилий и усилий воображения, становился для него и прием гостей. И не только потому, что он особым образом, в зависимости от обстоятельств и времени года, старался «подготовить стол» (в этом «приготовлении стола» всегда присутствовала поэтическая нота), но потому еще, что прием гостей в его исполнении становился настоящим театром, где он сам был и режиссером, и исполнителем главной роли. Но это был спектакль не ради самого спектакля – в этом всегда таилась более глубокая мысль.

Когда-то, еще в его киевский период, как раз тогда, когда в квартире Параджанова царил ремонт, о своем приезде в Киев сообщил ему Андрей Тарковский. У Параджанова было множество друзей в самых разных кругах, а так как буквально напротив его дома находился цирк, а среди ближайших знакомых был известный дрессировщик, то Сергей и попросил его принести несколько мешков с опилками и привести с собой пони.

Почему именно пони? Если бы за этим жестом скрывалась только некая экстравагантность, или желание великого мастера привести в изумление, то можно было бы попросить, чтобы друг-дрессировщик привел с собой льва, медведя, коня. Даже обезьяну. Но он привел пони. Пони – красивое, оригинальное животное, но ему все-таки чего-то недостает. Есть в пони что-то неполное. Параджанов очень уважал автора «Андрея Рублева», но, может быть, данный жест был деликатной аллюзией –

возможно, творец «Цвета граната» видел недостаток полноты также и в Андрее Тарковском?

В любом случае, по прошествии лет, когда за плечами у Параджанова уже останется лагерное пекло, он скажет Тарковскому: «Ты мой большой друг, но, может быть, твоему искусству чего-то не хватает, а именно того, что ты не провел хотя бы года в советской зоне. Пребывая в полном мраке, голодным и вшивым, человек иначе начинает думать о Вселенной, иначе начинает воспринимать солнце, жизнь».

Сценарий был таким: совершенно пустая комната, свежевыкрашенные белые стены, на полу – опилки, к батарее привязана живая лошадка-пони. Дубовый стол хозяин накрыл белыми французскими кружевами из Шантильи и поставил серебряную чашу, которую называл «кубком Потоцкого». И вот он наливает в этот «кубок Потоцкого» красное вино из очень старой грузинской бутылки. Входит Тарковский, Параджанов поднимает на него взгляд, не прекращая наливать вино, которое переливается через край кубка и расплывается красным пятном на белой скатерти. «Сергей, что вы делаете, – говорит Тарковский, – вы залили скатерть». «Я вижу, – отвечает Параджанов, – но вы мне дороже, чем эта скатерть из Шантильи».

Позднее, уже после освобождения из лагеря, в Тбилиси, неизвестно, еще до или уже после смерти Тарковского, Параджанов сделал фотомонтаж, который поместил на видном месте в своей тбилисской квартире. Они сидят вдвоем за белым столом, а между ними, в центре картины, вмонтировано распятие, и кажется, что Христос протягивает руки к каждому из них, желая соединить их судьбы.

На столе стоят узбекские пиалы, а к ним подклеены, вырезанные из другой фотографии, нарциссы (как говорят словари – эти цветы были символом сна, смерти в расцвете лет, воскресения, весны, плодородия, безумия). В воздухе летают два наклеенных мотылька (может быть, они символизируют устремленность к свету, бес-

смертие, свободу, легкомысленность, недолговечность?). Еще там есть две одинаковые птички: та, которая досталась Тарковскому, «сидит» у него на голове, а другую Параджанов «посадил» себе на правую руку. Птица бывает символом души. Неужели Параджанов просто так ввел в этот коллаж души, свою и Тарковского?

Параджанов и Тарковский были крупнейшими кинематографистами, не имеющими себе равных во всей истории обширного пространства, некогда называвшегося СССР. Другие, которых историки считают выдающимися на этом пространстве, либо не доросли до них как художники, либо запутались во лжи.

Величие

Иногда кино превращается в искусство. Так происходит тогда, когда оно является выражением индивидуальности и в воображении художника превращает жизненный опыт либо саму жизнь в образы или звуки, пробуждающие в нас эстетические впечатления и заставляющие задумываться над истинными ценностями мира.

Кино подарило нескольких великих художников, ставших личностями в искусстве. Антониони, Бергман, Бунюэль, Феллини, Куросава… К соцветию этих лучших из лучших принадлежит и Сергей Параджанов, армянин, родившийся в столице Грузии, коему судьба назначила жить в государстве, называемом Советским Союзом, но который создавал отнюдь не советские фильмы. Параджанов просто вписывал свое имя в культуру либо Украины, либо в культуру народов Закавказья (Армении, Грузии, Азербайджана).

Быть великим художником, одним из величайших, значит создавать произведения, которые становятся мощной эманацией личности и благодаря этому являются неповторимыми, единственными в своем роде. Это значит подняться на недоступную для других высоту познания и проникнуть в полумрак человеческой души и мира, на мгновение осветив что-то такое, чего не смог осветить

никто другой. Это значит поддаться собственному воображению и собственному мировоззрению, открывать нечто важное в механизме жизни и рассказывать об этом языком образов настолько убедительных, что они волнуют нас своей самобытностью.

Великим художником является тот, кто постигает знания жизни сам, а не тот, кто пользуется знаниями, полученными от других. Великий художник никогда никому не подражает, только потому, что, просто-напросто, является самим собой. Именно таким и был создатель «Теней забытых предков» и «Цвета граната».

Прекрасное

Когда я вспоминаю его фильмы, то, прежде всего, мне в голову приходит слово «красота». Затем появляется еще одно слово – «трагизм». Все другие определения будут производными от этих двух слов. Если мы думаем о Параджанове, говоря о «радости творчества», с ощущением которой он жил и которую завещал другим, о «поэтическом стиле», о «необычайном воображении», то все это связано с его приверженностью к прекрасному, к красоте. Если мы вспоминаем о важнейших мотивах, присутствующих в его творчестве, о теме любви, верности, терпения и смерти, о переходе от надежды к терпению и от молодости к смерти, тогда нам в голову должна прийти мысль о свойственном ему чувстве трагизма как способе понимания и познания человеческой судьбы.

Все творчество Параджанова – это поиск и открытие прекрасного. «Красота – это то, что приятно слуху и взгляду», – говорили наши предки. Однако для Параджанова это нечто большее: через прекрасное постигается высшее проявление вещей, происходит прикосновение к тому, что является прекрасным в себе самом, в своей сущности, речь идет о поиске философии прекрасного.

Поэтому красота появляется в его фильмах с такой показной роскошью. Просматривая фильмы других режиссеров, мы получаем удовольствие, которое обычно при-

носит человеку общение с прекрасным. Но при этом все же появляется ощущение, что категория прекрасного не является в этих фильмах главным. В то время как фильмы Параджанова – это неустанная иллюминация красок. Во время их просмотра мы ежеминутно ощущаем шок, происходящий от контакта с чем-то совершенно новым и бесконечно прекрасным. Мы чувствуем, что категория красоты является для художника самым главным, что он нам эту красоту навязывает, что режиссер стоит где-то рядышком и нашептывает: посмотрите, как красиво.

Он подсказывает нам с убеждением, что существует некая внутренняя красота, присущая тому, что ранее было открыто им самим в реальной жизни, что он сам по-своему увидел и сфотографировал: в предметах, которые появляются на экране, в людях, в деталях архитектуры, во фрагментах пейзажей. Так же, как существует и новая красота, созданная благодаря воле и воображению художника, благодаря инсценировке его замыслов, благодаря взаимным связям, сопоставлениям, благодаря видению различных элементов, их композиции, благодаря ритму, в котором они появляются и исчезают, в котором они следуют друг за другом и взаимодействуют со звуками и музыкой.

Время

«Тени забытых предков» – это контраст между движением и неподвижностью. С безумными по быстроте перемещениями камеры, которая превращает реальность в абстрактный танец цветовых пятен, с коими соседствуют застывшие снимки, появляющиеся на экране наподобие живописных полотен, представляющих изысканный горный пейзаж, буковый лес в золотом убранстве осени, интерьер гуцульских хат, иконы, написанные на стекле, хороводы горских обрядов, а еще одинокие человеческие фигуры в потрясающей национальной одежде.

Камера танцует в бешеном темпе, обрушивается с дерева, бросается в лесные овраги, истекает кровью вместе

с героем, смертельно раненым его соперником, камера погружается во тьму и галлюцинирует, она сама становится то маятником, то гироскопом, то танцовщицей, то безостановочно вращающейся юлой. Но порой она неожиданно застывает. Это происходит в точно выверенном кадре – так, чтобы зритель мог насладиться изысканным карпатским пейзажем, сценой крестьянской гуцульской усадьбы, интерьером деревянной церквушки или корчмы. Когда мы смотрим «Тени забытых предков» мы получаем то же удовольствие, которое должен был получать мастер во время съемки Карпат.

Снимая белый от снега склон с процессией горцев, с обилием товаров, приготовленных для ярмарки, с яркими пятнами одежд, камера делает длинный пробег, совершая его с такой скоростью, что мы видим только оргию цветов и оттенков, превращающихся в нечто расплывчатое. Потом камера вдруг задерживается, чтобы мы успели увидеть – как что-то необычное, дарованное, как величайшая ценность – сценки-композиции сельской жизни, кои одновременно воспринимаются как сценки из какого-то универсального театра, где решаются человеческие судьбы (среди фигурок горцев, застывших на краткий миг, мы замечаем символических чертей, царя Ирода, Смерть). Но через несколько секунд камера понесется дальше с той же невероятной быстротой.

В следующих фильмах Параджанов, как бы ни желая, чтобы хоть что-то мешало созерцанию картин, старается максимально избегать движения. Таким образом, он отказывается от движения камеры и пользуется лишь неподвижными кадрами. Он создает нечто вроде кинематографической живописи. Кино часто черпало вдохновение в живописи. Живопись становилась для кинематографистов своеобразной отправной точкой. Для Параджанова же она является пунктом прибытия.

Остановка камеры означает остановку времени, остановку жизни, остановку развития. Еще в «Тенях забытых предков» развитие существовало, так же, как бывали и остановки (случались такие неожиданности) – но время

шло. В следующих фильмах все остановилось. Речь идет о том, чтобы как-то сохранить определенное состояние, минуту, память.

В «Цвете граната» неподвижной становится не только камера, не только предметы. Но и снятые люди чаще всего, хотя и не всегда, застывают в величественной неподвижности. Если они выполняют какие-то движения, то эти движения имеют метафорическое значение, и фигуры застывают в жесте, пытаясь передать его метафорический смысл. Если люди выполняют обычные, ежедневные действия, то эти действия приобретают характер ритуала, какой-то торжественности, приоткрывают либо проявляют извечную тайну бытия.

Начиная с «Цвета граната», художник отказывается даже от диалогов. Когда его спросили, почему в его фильмах люди ничего не говорят, он ответил: «Действительно, складывается впечатление, что все мои герои глухие и немые. Но и на религиозных фресках Богоматерь тоже ничего не говорит Иисусу, так же ведут себя и ангелы. Живопись – нема, мои фильмы – тоже».

Образы

Его фильмы – это вереница прекрасных изображений, которые сливаются с музыкой и другими звуковыми формами (звуковая дорожка «Теней забытых предков» сама по себе является произведением искусства), это вереница утонченных художественных композиций, которые движутся перед глазами зрителей в выверенном художником ритме, сравнимом с ритмом музыкальным. Это альбомы фотографий, миниатюр, натюрмортов, пейзажей и портретов. Это своеобразные фрески, мастерски подобранные иконы, образующие мощное строение, а, может быть, иконостас.

Вспомним начало «Цвета граната», фильма, вдохновленного жизнью армянского ашуга (поэта-певца) восемнадцатого века по имени Саят-Нова, родившегося, как и сам Параджанов, в Грузии, в Тбилиси. Звуковым фоном

изображения служит старинная армянская музыка, исполняемая на традиционных инструментах. Мы слышим также слова, повторенные дважды: «Я тот, чья жизнь и душа – терпение». Друг за другом следуют кадры, связанные монтажом – неподвижные изображения, как бы натюрморты: листы открытой старинной книги, написанные от руки; на белом полотне три спелых плода граната (символ жизни, души и терпения – как это объяснял сам Параджанов), из плодов вытекает сок, и полотно окрашивается цветом крови; раскрытая книга; на белом полотне кинжал, полотно окрашивается красным; раскрытая книга; на каменной плите с армянскими надписями босая нога давит виноград; книга; на светлой плоскости камня подпрыгивает, лишенная воды, серебряная рыбка; три рыбешки с трудом шевелят жабрами, чтобы через минуту замереть; книга; рядом с кяманчой (старинным музыкальным инструментом, на котором играли ашуги) стоит небольшой черный вазон, в котором на черной высохшей ножке застыла белая роза; книга; на черном ночном фоне ярко освещенные густо переплетенные терновые ветки, заполняющие собой целый экран.

В этих тринадцати изображениях, тринадцати натюрмортах, служащих своеобразной увертюрой к фильму, мы уже получаем поэтическую зарисовку человеческой драмы, абрис главных моментов его жизни, а представляемые предметы, кроме их обычного употребительного смысла, открывают также и свои скрытые, символические значения.

Тема книги, как и другие темы, находят развитие в следующих частях фильма. Человеческие действия тоже имеют метафорические смыслы. Монахи выносят на солнце книги, залитые во время непогоды, будто вынося на свет, к людям, сведения, содержащиеся в этих книгах, знания, собранные человечеством. А вода, вытекающая из книг – это как бы человеческий опыт, напиток, который может утолить жажду знаний. То ли ветер шелестит листами книг, то ли ветер с шелестом переворачивает их? А, может быть, это память об армянском юноше –

поэте прошлого – собирает знания, прекрасным образом хранящиеся в книгах. Потому-то монахи говорят ему: «Полюби книги».

Драма невозможной любви, а также желание уйти от шума и мирской суеты приводят Саят-Нову в монастырь. Поэт становится монахом. На экране возникает ряд композиций из монастырской жизни. Саят-Нова совершает погребальное богослужение, освящает брак, крестит ребенка. Монахи работают, а для Параджанова труд – это тоже своеобразная литургия, благодаря которой обычные поступки становятся на экране чем-то наподобие священнодействия: мытье ног под арками святыни, выдавливание сока босыми ногами из гроздей созревшего винограда, очистка глиняных сосудов, вмурованных в полы монастырских подвалов, – это целый монашеский обряд виноделия (так же, как и в сценах, относящихся к детству поэта, на высоту обряда возносится работа красильщиков шерсти).

Сцены приношения в священную жертву овец (древнехристианский обычай, сохранившийся в армянской религии) начинаются с изображения, сделанного в скале над источником; стена, из которой в небольшой каменный бассейн течет вода, украшена белыми цветами. Следующий кадр показывает еще живого барашка, украшенного теми же цветами. Затем мы становимся свидетелями одиннадцати изображений, показывающих различные фазы приготовления к ритуальному убою, связывание уже убитых животных, приготовление ритуального блюда. Эпизод заканчивается почти сюрреалистическим изображением того, с чего начинался, из источника набирают воду. Однако над самим источником в этот раз вместо цветов помещены три головы убитых животных.

Все сцены, позаимствованные у жизни, получают отвлеченное, поэтическое измерение, являются синтетическим сокращением, они направлены на то, чтобы запечатлеть саму суть явлений. Поиск прекрасного – это придание тому, что происходит на экране, некоего высшего измерения, не имеющего отношения к сиюминутности,

разовости, это стремление к тому, чтобы запечатлевать смысл в перспективе повторяемости, вечности. Когда мы наблюдаем изображения, которые меняются на экране, у нас возникает ощущение, что перед нашими глазами разыгрывается великая тайна жизни.

Ролевое действие, желание показать ход событий не становится у Параджанова фактором, конструирующим фильм. Редуцированием фабульного повествования автор «Цвета граната» и «Легенды о Сурамской крепости» ушел значительно дальше, чем другие великие кинематографисты. Кроме того, его творческое усилие направлено не на психологию, не на художественное изображение психики героев, и даже не на подробное погружение в социальный контекст их жизни. Сцены не должны создавать иллюзий реальности. Все усилие художника направлено на то, чтобы искать и находить прекрасное, на то, чтобы созидать образы.

Эпоха

Фильмы Параджанова настолько отличаются от других, их кинематографический язык, их формальная структура настолько удалена от условности, принятой другими режиссерами, даже самыми известными, что ее легко истолковать как некую формальную эквилибристику, как курьез либо как пример чистой поэзии, полностью оторванной от действительности. Кроме того, можно упустить из виду, что за особой формой этих фильмов таится великий замысел, который следовало бы назвать философским, выражающий собственное отношение художника ко времени, в котором ему пришлось жить.

«Это очень красиво, но это имеет так мало общего с миром, в котором мы живем», – говорили о фильмах Параджанова выдающиеся советские кинокритики, когда в семидесятые годы я пытался убедить их, что единственным истинно великим явлением мирового уровня, рожденным на территории СССР, является в кинематографии творчество автора «Цвета граната». Для меня его

фильмы были результатом глубоких раздумий над судьбами мира, в котором ему довелось жить. Собственно говоря, таким был его героический вызов.

В государстве, чья система запрещала даже употребление слова «свобода», Параджанов выступал с искусством, сущностью которого было проявление свободы – свободы воображения и ассоциаций, свободы творчества. Это происходило в государстве, в системе которого искусство программно отметало понятие трагизма и насаждало упрощенное видение человека и мира (именно в этом мире придумали курьезную формулировку «оптимистическая трагедия»), и это видение было принято как собственное почти всеми тогдашними режиссерами – автор «Теней забытых предков» восстанавливал смысл трагичности человеческой судьбы. Точно так же созидание прекрасного на экране было выражением отношения к окружающему миру. Параджанов больше, чем кто бы то ни было, сомневался в достоинствах существовавшей системы, потому что обосновывал художественное отрицание самих ее основ.

Он языком кинематографа воспевал красоту предметов, красоту произведений труда ремесленников в обществе, сознание которого было поражено ядом жестокости и антиэстетизма: ремесленников ликвидировали как класс, красивые вещи приговорили к уничтожению и забвению, а те, кто ими владел, сразу становились какими-то подозрительными. Он создавал прекрасное в мире, в котором оно «законным образом» разрушалось, а его место занимала мерзость.

Ни одна другая система, ни один исторический период, нигде в мире не вел к такой всеобщей эстетической деградации среды (как естественной, так и созданной людьми), к созданию такого грязного, омерзительного и лишенного всякого порядка окружения. Именно в СССР методично при помощи динамита взрывали тысячи святынь либо превращали храмы в невзрачные склады, уничтожая таким образом как духовно возвышенное, так и конкретные произведения строителей – зодчих и худож-

ников, в большинстве случаев это были старинные церкви, возведенные много веков назад.

Когда я думаю о фильмах Параджанова как о реакции на окружающий мир, я вспоминаю монолог Микеланджело из его биографии, написанной Каролем Шульцем: «Это время хуже шелудивого пса! Кто к нему прикоснется – заразится. Отгоняю его от себя камнем, как паршивую собаку. Что у меня с ним общего? Но стоит оно предо мной, темное, уродливое, хочет и меня проглотить, превратить в бесформенную массу. Я почти сдался, но пока что буду драться, буду проливать кровь и бороться за жизнь…». В книге Шульца великий мастер эпохи Возрождения произносит эти слова тогда, когда во Флоренции ваяет фигуру библейского Давида. Еще он говорит: «Я наг и не могу носить шлем, и нечем мне вооружиться в этой печальной борьбе; Давид тоже не умел драться, потому и снял одежды. Он наг и, кажется, безоружен. Но какая же в нем сила!»

А еще мне вспоминаются слова Павла Флоренского, русского философа и теолога, сказанные по поводу «Святой Троицы», шедевра Андрея Рублева, созданного в начале XV века: «В бурные времена, среди раздора и взаимной ненависти, во времена всеобщего одичания и татарских набегов, среди беспорядков и насилия, творимых на Руси, пред очами души открылся бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир небесный (…) Вражде и ненависти (…) противостоит взаимная любовь, взрастает вечная гармония (…). А затем таинственный мир широкой рекой изливается прямо в душу того, кто смотрит на икону «Святой Троицы» Рублева». Такой современной, светской иконой является творчество Сергея Параджанова.

В последний раз я встретился с ним после долгих лет разлуки в 1988 году, в Баку, столице Азербайджана. На местной студии он озвучивал фильм «Ашик-Кериб». Это было через несколько недель после армянского погрома в Сумгаите, городе, находящемся в 35 километрах от Баку. Это случилось после погрома, во время которого азербайджанцы, которые до тридцатых годов называ-

лись азербайджанскими турками, а сейчас в Польше и на Западе их по неведению неверно называют «азерами», в течение одних только суток убили около 400 армян. Параджанов, который, будучи армянином, должен был хранить в памяти 1915 год, когда от рук турок погибла почти половина армянского народа, прежде всего, посчитал необходимым сказать мне: «В 1915 году, во время геноцида армян, Мартирос Сарьян рисовал цветы. Символ любви. Я, армянский режиссер, в 1988 году создаю фильм о любви, в котором говорят и поют по-азербайджански».

Предметы

Предметы, как и люди, являются героями фильмов Параджанова. В 1969 году он написал сценарий «Исповеди», один из немногих его сценариев, непосредственно относящихся к современности, и единственный, в котором автор без всякого камуфляжа говорит о фактах личной жизни (о детстве) и фактах из жизни его собственной семьи. Он начинается с придуманной сцены распродажи вещей.

«Последний аукцион! Последняя надежда героя фильма… Героя, который ищет правды», – писал в «Исповеди» Параджанов, и одновременно он рассуждал об этом фильме, как о произведении, «которое является памятью, преображенной в изображение», и такое определение можно было бы применить ко всем его кинематографическим произведениям. Поскольку все они были «памятью, преображенной в образ, в изображение». В другом месте того же сценария Параджанов отметил: «Я умею лишь придумывать “правду”».

В «Исповеди» в подверженном воздействию времени зале с заржавленными железными конструкциями, с проржавевшими русалками – «где внутри все покрыто ржавчиной, среди битого стекла и меланхоличных русалок», – герой фильма, названный «Человеком», в котором мы узнаем самого автора, покупает на аукционе старые

вещи, некогда хранившиеся в его семье. Предмет, вещь – это часть человека, это реквизит, связанный с человеческими судьбами. Рассказывая о предметах, Параджанов говорит о людях.

Старая швейная машинка с затертой надписью «Зингер», ручная, с колесиком – это история тетки автора, «тети Сиран», которая всю свою жизнь одевалась в черное… И всю жизнь шила только рубашки». А на ее похоронах Параджанов вообразит ее в белой одежде, в белом гробу, с прикрытыми глазами склоненной над черной машинкой «Зингер», будто дошивает рубаху.

Расширяющаяся к низу французская шубка из раскрашенного выхухоля. Такие шубки когда-то называли котятами. Это фрагмент жизни матери Параджанова, шубку купил его отец, но мать надевала ее всего два раза. В ту ночь, когда в Тбилиси шел снег, отец растолкал ее. Полусонная мать машинально набросила шубку на длинную ночную рубаху, вышла на крышу и стояла в темноте под падающим мокрым снегом, чтобы мех немного подышал влажным воздухом. Во второй раз это было, когда умер отец. Мать снова машинально набросила шубку и вышла за гробом на улицу, но вдруг оказалось, что уцелела только задняя часть, рукава были в дырах, а на груди просвечивала старая ткань. Кроме этих двух раз, все остальное время она хранилась у соседей либо проветривалась на чердаке. Родители побаивались проверок и обвинений в богатстве, что, в частности в тридцатые годы, могло очень плохо кончиться.

Так получалось, что, отправляясь в театр, мать должна была одеваться очень скромно, а после возвращения из театра – как это описывал сын в «Исповеди»: «Мама раздевалась, снимала большие, сделанные из искусственных жемчужин серьги и переодевалась в новое платье из джерси, украшала себя сережками и перстеньками с настоящими бриллиантами… Папа плотно закрывал ставни… Зажигал все люстры и смотрел на маму… пил вино… Бриллианты сверкали, отражались в зеркалах… Мама в фетровой шляпке, в белых фетровых ботиноч-

ках, в расклешенных котятах, с синим лисьим мехом на коленях смеялась, смотрела сквозь театральный бинокль, украшенный множеством жемчужин, сбрасывала мех, демонстрировала голую спину, но при этом вслушивалась в каждый звук, доносившийся с улицы… В городе проходили обыски и аресты… Папа засыпал и храпел… так и не допив вина…».

Двадцать лет Параджанов ждал возможности отправить этот сценарий в работу, а когда наконец-то начал съемки, тяжелая, неизлечимая болезнь прервала их навсегда.

Мистика

Будучи в Армении в 1971 году, – а я находился там как раз после того, как посмотрел «Цвет граната», мне захотелось увидеть эту страну и совершить путешествие по следам автора фильма – в Эчмиадзине я получил личную аудиенцию у религиозного лидера всех армян, католикоса Вазгена II. Он рассказал мне о своей первой встрече с Параджановым, который пришел просить разрешения на съемку находящихся в музее и сокровищнице Эчмиадзина драгоценных экспонатов для фильма «Цвет граната».

Официальный зал приемов, Его Святейшество Вазген II, глава армянской церкви, как папа Римский для католиков, протягивает руку для приветствия. Конечно, это ритуал, но еще и уважение, католикос велит преклонить колени и поцеловать руку или хотя бы перстень на его пальце. Параджанов берет руку Вазгена II, но… увидев перстень, забывает обо всем, и со словами: «Потрясающе! Необыкновенно! Что за работа!» – ведет католикоса к окну, чтобы при полном свете можно было любоваться и комментировать мастерскую работу ювелира.

В другой раз, в Украине, мне рассказывали, как во время съемок «Теней забытых предков» в Карпатах, Параджанов неожиданно исчез и отсутствовал два дня. Все приготовлено к съемкам, актеры ждут, собралась толпа статистов, съемки проходят в тяжелых горных

условиях, и каждый час опоздания стоит огромных денег, а режиссера все нет и нет.

Он появился так же неожиданно, как и пропал. Его заметили еще издалека. Он бежал и размахивал руками, выкрикивая: «Это гениально! Совершенно гениально!». Оказалось, что он случайно узнал, что в дальнем селе в горах должно состояться гуцульское погребение, и тут же бросился туда, забыв обо всем. Он что-то там увидел, и это показалось ему гениальным: старый гуцул, прежде чем начать делать гроб, очертил его размеры при помощи топорика, который прикладывал к телу покойника, вычисляя его длину.

Эта подробность, замеченная режиссером в реальной жизни, стала деталью великой сцены в последней, названной «Pieta», новелле «Теней забытых предков». Одной из основных тем фильма была тема смерти. Герой кинокартины, еще в детстве ощутивший прикосновение смерти, став юношей, слышал в долине стук легендарного, «невидимого топора смерти», который предупреждает об опасностях в судьбе. Он умирает точно так же, как за много лет до того умер его отец, от удара топорика (который есть не чем иным, как сочетанием топора и трости); а после смерти тот же топорик, которым будут вытесывать доски для его гроба, прикасается к телу героя, измеряя его длину. Параджанов проследил удивительную, мистическую связь между человеком и окружающими его предметами.

Синтез

Каждый фильм Параджанова является путешествием в бескрайние пространства своеобразных, малоизвестных нам культур, является путешествием, которое совершается с намерением проникновения в сложный мир символов, ритуалов, верований, мифов, то есть всего того, что подразумевается под словосочетанием «дух культуры». Однако для того, чтобы проникнуть в сферу духовности, необходимо, прежде всего, войти в видимый

мир и увидеть в нем то, что хочется увидеть, то, что кажется самым главным для понимания основных и универсальных истин.

Вопреки часто встречающимся мнениям, которые сужают его творческие устремления до интересов, касающихся исключительно формы, и на первый план выносят отсутствие в его картинах психологизма, центральное место в фильмах Параджанова занимает человек. Видимый мир – это мир человека.

Прежде всего, художник показывает нам изделия человеческого труда и ума, окружение, в которым живет человек, но окружение, созданное человеком: архитектуру, вещи, используемые в быту, произведения искусства, книги, одежду, украшения, предметы религиозного культа, церковную утварь. Мы попадаем в богатый мир материальной культуры, а ее отдельные творения возникают на экране не только для того, чтобы подчеркнуть реализм сцены, в которой появляются герои фильма (если, снимается сельская свадьба, то нужно показать одежду и предметы, которые используют в подобной ситуации), а главным образом потому, что так хочет режиссер, потому что в своем фильме он стремится собрать как можно больше вещей и показать их зрителям.

У нас часто возникает чувство, что режиссер создает на экране ситуации и сцены только затем, чтобы представить человека в окружении предметов и сами предметы. Параджанов показывает все наилучшее, все самое прекрасное, что создала материальная культура Гуцульщины (украинские «Тени забытых предков»), Армении («Цвет граната»), Грузии («Легенда о Сурамской крепости»), либо персидско-турецкая, мусульманская культура Азербайджана («Ашик-Кериб»). Это скопление предметов и передача духовной атмосферы, которая их произвела, всякий раз приводит к синтезу данной культуры.

Параджанов очень старается выставить перед камерой аутентичные предметы, а не те, которые удается сделать бутафорам. Он проникает в те времена, когда культуры народов и регионов еще сохраняли богатейшую разно-

родность и обособленность, не поддаваясь цивилизационной униформизации в той степени, как это происходит сегодня; в те эпохи, когда, даже производя предметы быта, еще не забывали о том, чтобы придать им форму, воплощающую в себе красоту. Он преклоняется (и это касается не только фильмов, но и частной жизни) перед культурой человечества, видя в ней тот особый момент, когда даже те слои, которые почитаются низшими в общественной иерархии, ежедневно воплощают стремление к эстетическому и духовному измерению среды своего обитания.

Показывая красоту предметов, прекрасно созданных руками людей, художник желает таким образом представить человеку его масштабы, показать ему «духовный максимум», пользуясь словами Иосифа Бродского, почерпнутыми из его раздумий над социальным смыслом литературы.

В конце концов, образцы материальной культуры никогда не являются для Параджанова документальными объектами, а его фильмы – это отнюдь не музеи, хотя именно так о них говорили многие критики. Предметы у Параджанова всегда имеют человеческое содержание. Когда кинематографист показывает их, речь идет о сокращении, о подсказке, что между ними существует тайная взаимосвязь, а еще между ними и человеком, – речь о многозначности, о тайне. Это всегда тайна человека, его желаний, трагедии, мысли и воображения.

Когда Параджанов показывает в фильме предмет, он наделяет его дополнительным смыслом, который определяется его индивидуальным поэтическим воображением либо народной или региональной традицией, мифом, символическим кодом, зафиксированным в сознании человека. Параджанова не впечатляет природа как таковая. Даже пейзаж у него имеет ровно такой смысл, какой придает ему человек. Он возникает в связи с человеком или с архитектурой, созданной человеком, являясь частицей его мифологического сознания – либо территорией, возделанной и обработанной людьми.

Достоевский считал, что «красота спасет мир». Параджанов решил, прежде всего, спасти красоту.

Поэзия

Автор фильма «Саят-Нова» (первоначальное название «Цвета граната») использует краткость. Его язык – это язык поэзии. Но работа его воображения всегда стремится к тому, чтобы дойти до самой сути, чтобы понять истоки вещей и явлений, чтобы отбросить все несущественное, маловажное, чтобы сценам, позаимствованным у жизни, даже у каждодневной жизни (например, сценам человеческого труда) придать выражение вечности.

Однажды Параджанов дал краткое описание работы своего воображения, пытаясь «научить» искусству кино одного из своих ассистентов. Лекция выглядела примерно так:

– Сказка «Принц и роза». «Жил-был принц. Жила-была роза. Принц полюбил розу». Посмотри, как просто показать это на экране. Ты ничего не должен придумывать. Первое предложение: «Жил-был принц». Белая комната и красивое кресло. Бац – в кресле появляется красивый молодой человек, принц. Второе предложение: «Жила-была роза». Белая скатерть, лучше всего – венецианской работы. Бац – на скатерти появляется роза. Третье предложение: «Принц полюбил розу». Тот же интерьер. Князь в той же позе, только в руке держит розу. Вот и все кино.

Конечно же, это может быть примером упрощенной выразительности. Богатство поэтического воображения Параджанова демонстрируют кадры из «Цвета граната», своеобразной любовной поэмы. Это цикл последовательно появляющихся на экране отдельных «портретов в интерьере», в которых влюбленные никогда не изображаются вместе, их связь является духовной, она рождается из сопоставления образов. Наряженные в почти одинаковые одежды, которые оставляют открытыми только лица и руки, герои в торжественном, церемониальном ритме порознь отправляют ритуал вырванных из

нормального контекста действий, назначенных княжне и придворному поэту.

Любовь между ними символична, что-то наподобие литургии, четкие жесты и символы из традиционной персидской поэзии и иконографии, как на старинных миниатюрах (роза, перстень, петух, окрашенные ладони рук и череп в шишаке – предвестник неизбежной смерти). Мистикой чувства усиливается вдохновленное традицией персидской любовной лирики внешнее подобие, почти идентичность влюбленных. Вспоминаются известные строки: «Ты – это я, я – это ты». Чтобы подчеркнуть эту мысль, режиссер доверил роль поэта и княжны одному человеку – грузинской актрисе Софико Чиаурели.

Как-то Параджанов рассказывал, как к нему пришел какой-то режиссер и с гордостью начал говорить, что хочет поставить «Кармен». «Представляешь, открывается занавес, и на столе сидит Кармен, положив ногу на ногу, и курит папироску». «Что за ерунда! – воскликнул автор «Теней забытых предков». – Нужно было показать, как она лежит на огромной кровати. Подходит к ней Хосе, но начинает чихать, ну, и Кармен его прогоняет. Как только Хосе приближается к ней опять, он тут же снова чихает, ну, и она его снова отталкивает. На что ей мужчина, который все время чихает?» «Но почему Хосе такой простуженный?» – допытывается режиссер. «Дело совсем не в этом, – объясняет Параджанов. – Она ведь работает на табачной фабрике, и от нее на километр пахнет табаком, и как только этот запах достигает носа Хосе, он просто чихает и чихает…».

Художник, создающий образы и соединяющий портреты людей с изображениями предметов, заимствуя их из ежедневности, избегая реализма и реальных связей между ними, чтобы установить новые, поэтические связи, – улавливает великий реалистический смысл, то есть отмечает такие подробности, имеющие отношение к главному (а также к последствиям), мимо которых другие могут пройти совершенно равнодушно.

Порядок

Прекрасное – это порядок. Пропорция, равновесие, ритм. Даже равновесие противоположностей. Даже симметрия в асимметрии.

Герой Параджанова ищет порядка. Прежде всего, он ищет его в любви. Однако почему любовь непременно должна быть порядком? Да потому, что она является высшим проявлением тоски по возвышенному, по выходу из состояния эмоциональной пустоты, из «profanum» в «sacrum» в будничной жизни. Параджанов показывает не телесную, а духовную любовь.

Если и есть нагота, то она принадлежит невинности, детству. В «Тенях забытых предков», в воспоминаниях, мы видим героя и героиню, когда они, как дети, нагие, плещутся в горном ручье; все это напоминает рай. В «Цвете граната» маленький Арутюн, будущий поэт Саят-Нова, через окошечко в бане смотрит на обнаженную девочку, свою грядущую возлюбленную: ее грудь омывает вода, но на месте груди мальчик видит перламутровую раковину, в которой чувствуется окаменевший шум моря.

Любовь во взрослом возрасте – это празднество, ее декором является храм, либо то, что храм напоминает. В «Тенях» первая сцена, которую мы могли бы назвать по-параджановски любовной, разыгрывается среди икон, в церкви, освещенной свечами: молодые люди объясняются в любви только взглядами, без слов, под звучание церковного пения они приближаются друг к другу после богослужения, вместе они погружают руки в святую воду.

В «Цвете граната» интерьер (комната с белыми стенами), в котором совершается поэтическое объяснение в любви, устроен по образцу священного места при помощи всего нескольких символических предметов (барочный, позолоченный амурчик, который, постоянно вращаясь, отражается в зеркале, обрамленном позолоченной рамой; два готических оконца со стоящей на одном из них дароносицей; мусульманский диванчик, употребляемый во время молитвы). Признание в любви в фильме

«Ашик-Кериб» введено в ритуал праздника урожая. Рис и лепестки роз сыплются на мастерски украшенный поднос, на диван. Рис сыплет на девушку Ашик. Оба сидят в саду, а на них слетают лепестки белых роз.

Предмет любви у Параджанова всегда недостижим. Что-то становится помехой на пути к любимой, и любовь не может свершиться. В «Тенях забытых предков» возлюбленная героя тонет в горной реке, пытаясь спасти овечку. Возлюбленная Саята – сестра царя, и связь поэта с ней невозможна. Словно в сказке, недостижимой для бедного Ашика становится дочь богача. Неудача в любви означает катастрофу, трагедию, нарушение порядка, душевного лада. Это приводит к терпению. Разрушение порядка всегда ведет к терпению.

Гуцул Иванко забывается и исцеляется в своем одиночестве и самоотречении. Одиночество становится уделом Саята, когда он превращается в монаха. Ашик-Кериб должен в одиночестве отправиться в далекие странствия. Но в то же время появляется новая тема: тема верности. И возникает она в двойном смысле. Как верность друг другу героев фильмов, порой возникает еще тема любви к отчизне, как это происходит в «Легенде о Сурамской крепости», либо любви к Богу, как в «Цвете граната» (Саят-Нова, который, как отмечают исторические хроники, погиб в 1795 году во время осады Тбилиси персами, в первой версии фильма произносит перед смертью слова: «Не выйду из храма. Не отступлюсь от Христа»). Но эта тема присутствует также и как проявление верности всего творчества художника «теням забытых предков».

Особо звучит тема верности в «Легенде о Сурамской крепости». Молодой грузин приносит в жертву собственную жизнь, дав себя замуровать в стенах твердыни, чтобы, согласно с пророчеством, сделать ее неприступной для врагов. Он поступает так не только из любви к отечеству, но еще и затем, чтобы очиститься, искупить неверность отца, бросившего свою первую любовь и отрекшегося от веры, нарушив традицию своего народа.

Терпение является следствием разрушения порядка,

гармонии. Но означает ли это разрушение полное расстройство и отсутствие гармонии? Может ли после этого возникнуть новый порядок? Быть может, это главный вопрос, на который художник пытается ответить своим творчеством. Для всего, как и в природе, есть у него время и место. Есть время молодости и зрелости, время любви и терпения, время надежды и время смерти. Пытаясь понять высший порядок жизни, Сергей Параджанов находит гармонию даже в трагедии.

Эту гармонию человек создает в себе самом, и каждый делает это за свой собственный счет. Гармония есть результатом усилий и воли человека, когда он желает подтвердить свою человечность. Герои фильмов Параджанова, да и сам Параджанов, принимали все, что приносила жизнь, с достоинством. Они всегда пытались отвечать на вызовы мира. Красота и эстетическая гармония кинематографического произведения является проекцией красоты и гармонии, которая даже наперекор внешним обстоятельствам может возникать в самом человеке.

Печ. по: *Kino. 1991. №7. S. 9–14.*

Переводчик Владимир Каденко.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Молдавская сказка
Художественный, короткометражный
Режиссеры: Я. Базелян, С. Параджанов
Сценаристы: С. Параджанов, Е. Буков
Операторы: С. Шахбазян, В. Верещак
Композитор –
Монтаж: В. Бондина
Производство: ВГИК, дипломная работа
Год: 1951

Андриеш
Художественный, полнометражный
Режиссеры: Я.Базелян, С. Параджанов
Сценаристы: Г. Колтунов, В. Коростылев, С. Шварцзойд, Е. Буков
Операторы: В. Верещак, С. Шахбазян
Художник: О. Степаненко
Композиторы: Г. Тырцэу, И. Шамо
Актеры: Костя Руссу, Л. Соколова, Н. Шашик-оглы, К. Штирбу, Е. Уреке, Доминика Дариенко, Р. Клявин (Визиренко), Т. Грузин, Г. Чохонелидзе
Производство: Киевская киностудия художественных фильмов
Год: 1954

Капелла «Думка»
Документальный, короткометражный
Сценарист и режиссер: С. Параджанов
Оператор: А. Панкратьев
Художник: Л. Байкова
Актеры: Бэла Руденко
Производство: Киевская киностудия имени А. П. Довженко
Год: 1957

Наталья Ужвий

Документальный, короткометражный

Режиссер: С. Параджанов

Сценарист: Е. Мартич

Оператор: В. Тышковец

Художник: М. Гантман

Производство: Киевская киностудия имени А. П. Довженко

Год: 1957

Золотые руки

Документальный, короткометражный

Режиссеры: С. Параджанов, А. Панкратьев, А. Николенко

Сценарист: И. Корниенко

Оператор: А. Панкратьев

Художники: М. Раковский, Г. Лукашов, Б. Федоренко

Производство: Киевская киностудия имени А. П. Довженко

Год: 1957

Первый парень

Художественный, полнометражный

Режиссер: С. Параджанов

Сценаристы: П. Лубенский, В. Безорудько

Оператор: С. Ревенко

Художники: В. Новаков, А. Лисенбарт

Композитор: Е. Зубцов

Актеры: Г. Карпов, Л. Сосюра, Ю. Сатаров, В. Коваленко, А. Андриенко-Земсков, Н. Шутько, Т. Алексеева (II), Л. Орлова (II), М. Крамар, Я. Сасько, Н. Яковченко, Ю. Цупко, В. Чайка, И. Матвеев

Производство: Киевская киностудия имени А. П. Довженко

Год: 1958

Украинская рапсодия

Художественный, полнометражный

Режиссер: С. Параджанов

Сценарист: А. Левада

Оператор: И. Шеккер

Художник: М. Раковский

Композитор: П. Майборода

Актеры: О. Реус-Петренко, Э. Кошман, Ю. Гуляев, Н. Ужвий, А. Гай, В. Виттер, А. Чемодуров

Производство: Киевская киностудия имени А. П. Довженко

Год: 1961

Цветок на камне

Художественный, полнометражный

Другое название: Так никто не любил

Режиссеры: А. Слесаренко, С. Параджанов

Сценарист: В. Собко

Операторы: С. Ревенко, Л. Штифанов

Художник: М. Раковский

Композитор: И. Шамо

Актеры: Г. Карпов, Л. Черепанова, И. Бурдученко (Кирилюк), Б.Дмоховский, Г. Епифанцев, М. Названов, Д. Франько

Производство: Киевская киностудия им. А. П. Довженко

Год: 1962

Тени забытых предков

Художественный, полнометражный

Режиссер: С. Параджанов

Сценаристы: С. Параджанов, И. Чендей

Оператор: Ю. Ильенко

Художники: М. Раковский, Г. Якутович

Композитор: М. Скорик

Актеры: И. Миколайчук, Игорь Дзюра, Л. Кадочникова, Т. Бестаева, В. Глинько, С. Багашвили, Н. Гринько, Л. Енгибаров, Н. Алисова, А. Гай, Н. Гнеповская, А. Райданов, С. Пазенко

Производство: Киевская киностудия имени А. П. Довженко
Год: 1964
Премьера: 18 октября 1965

Киевские фрески
Полнометражный, художественный
Сняты кинопробы (фильм не был завершен)
Режиссер: С. Параджанов
Сценаристы: С. Параджанов, П. Загребельный
Оператор: А. Антипенко
Художник: А. Кудря
Актеры: Т. Арчвадзе, А. Лефтий, В. Артмане, А. Кочетков, З. Недбай
Производство: Киевская киностудия имени А. П. Довженко
Год: 1966

Акоп Овнатанян
Документальный, короткометражный
Режиссер: С. Параджанов
Оператор: К. Месян
Композитор: С. Шакарян
Звукооператор: Ю. Саядян
Производство: Арменфильм
Год: 1967

Цвет граната
Другое название: Саят-Нова
Художественный, полнометражный
Режиссер: С. Параджанов
Сценарист: С. Параджанов
Оператор: С. Шахбазян
Художники: С. Андраникян, М. Аракелян
Композитор: Т. Мансурян
Актеры: В. Галустян, С. Чиаурели, М. Алекян, Г. Гегечкори, О. Минасян, С. Багашвили, М. Джапаридзе
Производство: Арменфильм
Год: 1968

Легенда о Сурамской крепости
Художественный, полнометражный
Режиссеры: Д. Абашидзе, С. Параджанов
Сценарист: В. Гигашвили
Оператор: Ю. Клименко
Художник: А. Джаншиев
Композитор: Д. Кахидзе
Актеры: С. Чиаурели, Л. Алибегашвили, Д. Абашидзе, З. Кипшидзе, Л. Учанейшвили, В. Анджапаридзе, М. Арабули, П. Бараташвили, Т. Данелия, Н. Дугладзе, Е. Кипшидзе, А. Лория, М. Сурмава, Г. Тохадзе, Д. Церодзе, Т. Цицишвили, Г. Бурджанадзе, Г. Гуджедиани
Производство: Грузия-фильм
Год: 1984

Арабески на тему Пиросмани
Документальный, короткометражный
Режиссер: С. Параджанов
Сценарист: К. Церетели
Оператор: Н. Палиашвили
Художник: А. Дчанчеви
Производство: Грузинская студия документальных фильмов
Год: 1986

Ашик-Кериб
Художественный, полнометражный
Режиссеры: С. Параджанов, Д. Абашидзе
Сценарист: Г. Бадридзе
Художники: Г. Алекси-Месхишвили, Ш. Гоголашвили
Оператор: А. Явурян
Композитор: Д. Кулиев
Актеры: Ю. Мгоян, С. Чиаурели, Р. Чхиквадзе, К. Степанков, Б. Двалишвили, В. Метонидзе, Д. Абашидзе, Т. Вашакидзе, Д. Довлатян, Н. Дугладзе, Л. Натрошвили, Г. Овакимян, В. Степанян
Производство: Грузия-фильм
Год: 1988

Исповедь

Полнометражный, художественный (фильм не был завершен)

Режиссер: С. Параджанов

Сценарист: С. Параджанов

Художник: С. Параджанов

Актеры: С. Чиаурели, Ю. Мгоян

Производство: Арменфильм

Год: 1990

БИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

1. **Аннинский Лев Александрович** (1934) – российский писатель, литературный критик, искусствовед. Автор научных работ и многочисленных публикаций по вопросам истории и теории литературы и киноискусства: «Шестидесятники и мы: кинематограф, ставший и не ставший историей» (1991); «Серебро и чернь: русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века» (1997); «Охота на Льва: Лев Толстой и кинематограф» (1998) и других. Лауреат национальных премий РФ по литературе и ТВ.

2. **Антипенко Александр Иванович** (1938) – кинооператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1989). До учебы во ВГИКе был фотографом в фильме С. Параджанова «Цветок на камне». В качестве дипломной работы снимал один из первых вариантов фильма «Киевские фрески». Картину закрыли, из отснятого материала кинопроб А. Антипенко смонтировал короткометражный фильм. С 1966 работал на Киевской киностудии имени А. Довженко, снимал также на «Грузияфильм», «Ленфильм», «Узбекфильм».

3. **Брюховецкая Лариса Ивановна** (1949) – украинский киновед, редактор, журналист. Старший преподаватель кафедры культурологии Национального университета «Киево-Могилянская академия». Член Союза кинематографистов Украины (с 1988). Лауреат премии имени А. Белецкого (1994). Автор книг: «Испытание творчеством. Молодые режиссеры украинского кино» (1985); «Литература и кино: проблемы взаимоотношений» (1988); «Поэтическая волна украинского кино» (1989).

4. **Бюло Эрик** (1963) – французский теоретик кино. Автор книг «Саят-Нова» (2007) и «Выйти из кино».

Виртуальная история отношений искусства и кинематографа», (изд. Мамко, Женева, 2013). Преподает в Высшей национальной школе искусств в городе Бурж, руководит последипломным семинаром «Документ и современное искусство» в Высшей европейской школе кинематографии (Ангулем-Пуатье).

5. **Газда Януш** (1934) – польский кинокритик, основатель (1964) и в течение 10 лет шеф-редактор ежемесячного издания дискуссионных киноклубов «Kultura Filmowa» (Культура кино) – позже выходил под названием «Filmna Świecie» (Кино в мире); редактор еженедельника «Ekran» (Экран) (1965–1973); шеф-редактор журнала «Kwartalnik Filmowy» (Квартальник кино) (1989–1997), который издавал Институт Польского Искусства Польской Академии Наук; член редколлегии издания «Кино-Театр» (Киев, Украина). Двукратный Лауреат награды I Степени Союза Польских Журналистов, лауреат Награды Министра Культуры и Искусства за достижения в сфере телевизионного кино.

6. **Гвахария Георгий,** грузинский журналист и киновед, обозреватель грузинской службы «Радио Свобода».

7. **Дзюба Иван Михайлович** (1931) – советский диссидент, украинский литературовед и публицист, действительный член Национальной академии наук Украины, академик-секретарь отделения литературы, языка и искусствоведения, главный редактор журнала «Сучасність», министр культуры Украины (1992–1994), Герой Украины. Автор книг и научных работ. Среди них: «Интернационализм или русификация?» (1965); «Стефан Зорян в истории армянской литературы» (1982); «Садриддин Айни» (1987); «Тарас Шевченко: Жизнь и творчество» (2008) и других.

8. **Закоян Гарегин Владимирович (**1947) – армянский киновед, кинокритик. Канд. искусствоведения (1978).

Работал в Институте искусств АН Армянской ССР. Автор статей, посвященных проблемам теории киноискусства. В настоящее время – директор Армянской национальной фильмотеки.

9. **Зоркая Нея Марковна** (1924–2006) – российский историк кино, кинокритик. Доктор искусствоведения (1994). С 1958 г. – ведущий научный сотрудник Института истории искусств (ныне – Государственный институт искусствознания). Составитель и ответственный редактор ежегодного сборника «Культурологические записки». Автор ряда книг по истории и теории кино, в т. ч. «Портреты» (1966); «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.» (1975); «Уникальное и тиражированное» (1981); «История советского кино» (2005) и других.

10. **Казальс Патрик** (1946) – французский писатель, режиссер, продюсер и издатель DVD. Автор и режиссер более чем пятидесяти документальных фильмов, создаваемых им с 1976 года. Как журналист сотрудничал с ежедневной газетой «Либерасьон» (1988–1992 гг.), с «Кайе дю Синема» (1988–1992 гг.), с радио «Франс-Франс Кюльтюр» (1990–2000 гг.). Его перу принадлежат многие произведения, в частности, «Мюзидора, десятая муза» (Вейрье); «Сергей Параджанов» (Кайе дю Синема); «Приключения и легенды трубадуров» и «Сказки и легенды Прованса» (Натан).

11. **Клейман Наум Ихильевич** (1937) – российский киновед, историк кино. Автор многочисленных статей по теории и истории киноискусства. С 1992 года – директор Государственного центрального Музея кино и Эйзенштейн-Центра в Москве, член Европейской киноакадемии, Член Берлинской Академии искусств, почетный профессор ВГИКа и доктор honoris causa Университета города Нанси (Франция).

12. **Ковалов Олег Альбертович** (1950) – российский сценарист, киновед, режиссер, историк кино, актер. Автор статей и публикаций в журналах: «Советский экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Мнения». Документальные фильмы О. Ковалова отмечены российскими и зарубежными кинопремиями.

13. **Левин Ефим Самойлович** (1935–1991) – российский киновед, кинокритик. Кандидат искусствоведения (1971). С 1959 г. публиковался в периодических изданиях и научных сборниках. Автор статей по вопросам теории и истории кино. В 1969–1977 гг. преподавал в Киевском институте театрального искусства. В 1978–1991 гг. – зав. отделом теории и истории кино журнала «Искусство кино».

14. **Лотман Юрий Михайлович** (1922–1993) – советский литературовед, культуролог и семиотик. Один из основоположников структурно-семиотического метода изучения литературы и культуры в отечественной науке. Член-корреспондент Британской академии наук (1977), член Норвежской академии наук (1987), академик Шведской королевской академии наук (1989) и член Эстонской академии наук.

15. **Маршалл Герберт** (1906–1991) – английский исследователь кино и режиссер. В 1933–1936 годах учился в Москве во ВГИКе на курсе С. Эйзенштейна. В 1936 году создал в Лондоне рабочий театр «Юнити», работал режиссером в театре «Олд Вик» перед переездом в США. Возглавлял Русский и Восточно-Европейский центр (REEC) при Университете Южного Иллинойса. Профессор Иллинойского университета. Автор книг: «Броненосец Потемкин» (1978), «Мастера советского кино: Искалеченные творческие биографии» (1983).

16. **Мейлах Мирра Борисовна** (1935) – российский киновед. Кандидат искусствоведения (1968). Дочь из-

вестного литературоведа Бориса Соломоновича Мейлаха (1909–1987). В 1960–1975 годах работала в секторе кино ЛГИТМиК. Автор книги «Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна» (1971). В 1975 эмигрировала в США. В 2006 опубликовала книгу «Пластика кино», написанную еще до эмиграции.

17. **Михалкович Валентин Иванович** (1937–2006) – российский киновед. Доктор философских наук (1997). Работал научным сотрудником в отделе зарубежного кино Госфильмофонда СССР, зав. кабинетом зарубежного кино во ВГИКе, редактором журнала «Искусство кино». С 1977 г. – старший, затем главный научный сотрудник ВНИИ искусствознания (ныне – Государственный институт искусствознания). Автор ряда книг, а также многочисленных статей по вопросам кино и телевидения. Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Киноведческие записки».

18. **Нива Жорж** (1935) – французский историк литературы, славист, профессор Женевского университета (1972–2000), Академик Европейской академии (Лондон), почетный профессор многих европейских университетов, президент Международных Женевских Встреч, на которые ежегодно собираются писатели, историки, философы, деятели культуры.

19. **Разлогов Кирилл Эмильевич** (1946) – российский киновед и культуролог. Директор Российского института культурологии. Автор и ведущий программы «Культ кино» на телеканале «Культура». Автор 14 книг и около 600 научных работ по истории искусства и кинематографа, различным проблемам культуры.

20. **Саркисян Светлана Корюновна** (1945) – доктор искусствоведения, заслуженный деятель культуры Республики Армения (2009). С 1984 – доцент Ереванской консерватории. Музыковед, публицист. Автор статей

преимущественно по вопросам развития современного армянского музыкального творчества, концертных и театральных рецензий.

21. **Скуратовский Вадим Леонтьевич** (1941) – украинский литературовед, культуролог, киновед. Академик Национальной академии искусств Украины (2004) по отделению киноискусства. Доктор искусствоведения, профессор (2001). Автор ряда публикаций по вопросам киноискусства, книги: «Экранные искусства в социокультурных процессах XX века: Генезис. Структура. Функция» в 2-х частях, (1997). Автор сценариев игровых и документальных фильмов.

22. **Стеффен Джеймс** – американский киновед. Доктор философии, истории кино. В 2005 получил докторскую степень на факультете междисциплинарных исследований в университете Эмори (Джорджия, США) за диссертацию о Сергее Параджанове. Собирал материалы для диссертации в Киеве, Ереване, Тбилиси. Выпустил специальное издание о Параджанове для журнала «Армянское Обозрение» (США). Работает над книгой о жизни и творчестве Параджанова.

23. **Трымбач Сергей Васильевич** (1950) – украинский кинокритик, киновед, сценарист. Автор и составитель книг по вопросам развития отечественной кинокультуры, статей и рецензий в ведущих изданиях Украины и России. Работает заведующим отделом киноведения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии Национальной академии наук Украины. Действующий Председатель Национального союза кинематографистов Украины. Лауреат Государственной премии Украины имени А. Довженко (2008).

24. **Турбин Владимир Николаевич** (1927–1993) – российский литературовед, педагог. Последователь М. М. Бахтина. В трудах по русской литературе XX в.,

критических статьях (в т. ч. о современном искусстве) исследовал проблемы исторической поэтики, диалога культур, жанровых архетипов. Автор книг: «Товарищ время и товарищ искусство» (1961); «Пушкин. Гоголь. Лермонтов» (1978); «Герои Гоголя» (1983); сборника статей «Незадолго до Водолея» (1994); фантастического романа «Exegi monumentum» (1994).

25. **Черненко Мирон Маркович** (1931–2004) – российский киновед. Кандидат искусствоведения (1978). Работал в Госфильмофонде СССР, в журнале «Советский экран», в НИИ киноискусства (с 1991 года заведующий Отделом европейского кино). С 1994 года президент Гильдии киноведов и кинокритиков России. Автор ряда статей о кинематографе, в том числе в журналах «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Советский экран», а также в зарубежных изданиях.

26. **Шкловский Виктор Борисович** (1893–1984) – русский советский писатель, литературовед, критик, киновед и киносценарист. Лауреат Государственной премии СССР (1979). Один из основоположников советской кинодраматургии и кинокритики.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛЕГЕНДА О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ

АШИК-КЕРИБ

ПОСТСКРИПТУМ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДУХ І ЛІТЕРА» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

Театр «ДАХ». Сост. Татьяна Василенко. – К.: Дух і Літера, 2012. – 376 с. – Язык англ., укр. – Обл. мягк. – Форм. 230x310 – ISBN 978-966-378-281-2
Эта книга – желание оставить воспоминание о неподвластном времени искусстве – театре. В основу книги положены фотографии с выступлений театра «Дах», созданного в 1994 году в Киеве известным украинским режиссером Владиславом Троицким. «Дах» – открытая территория для творчества, а его история – это прежде всего судьбы людей, которые его формировали. Книга содержит аналитические и публицистические тексты о театре и личностях, приобщившихся к его созданию.
Издание заинтересует как профессионалов – актеров, режиссеров, сценографов, – так и всех, кому не безразличен феномен театра.

Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей" (Т. 3). Пер. з фр. – К.: Дух і Літера, 2013. – 328 с. Язык укр. – Обл. тверд. – Форм. 84x108/16
«Европейский словарь философий» – международный проект, осуществляемый под руководством профессора Барбары Кассен (Университет Париж IV Сорбонна). Целью проекта является углубление диалога между различными философскими традициями Европы благодаря объяснению философских непереводимостей, существующих в различных европейских языках. Французская версия «Европейского словаря философий» увидела свет в 2004 г. Украинская версия, первый том которой вышел в 2009 году, стала второй в мире. Через три года был опубликован первый том арабского издания, в ближайшее время состоится публикация английской и румынской версий. Словарь также переводят на испанский, португальский, русский, фарси. Национальные версии Словаря не простые копии первоначального французского издания, ведь объяснение того или иного философского термина на одном языке отличается от аналогичного объяснения на другом языке. Поэтому работа над Словарем на каждой языковой территории – это не только перевод, но и адаптация, развитие, творческая переработка. Работа специалистов разных стран Европы, Америки и Азии продолжается. В частности, украинское издание Словаря содержит ряд оригинальных статей и дополнений. Создание украинской версии Словаря способствует развитию отечественной гуманитарной терминологии и оказывает заметный импульс на украинские философские исследования, ведь воспроизведение всего спектра европейских философских дискурсов требует новых терминологических наработок. Первые два тома «Европейского словаря философий», изданные в 2010 и 2011 гг., получили положительные отзывы украинских экспертов и читателей. В частности, Словарь стал победителем конкурса «Лучшая книга» 17-го Форума издателей во Львове, был признан «Книгой года–2010» (первый том) и «Книгой года–2011» (второй том) в номинации «София. Зарубежная гуманитаристика», а также получил премию имени Юрия Прилюка за лучший редакционно-издательский проект 2010 года в области философии.

Книжкова графіка митців Культур-Ліґи. Гиллель Казовский. Художник – Пинхас Фишель. – К.: Дух і Літера, 2011. – 240 с., илл. язык укр., англ. – Обл. мягк. – Форм. 245х315 – ISBN 978-966-378-218-8
В модернистской культуре, приверженность к которой была задекларирована в идеологии Культур-Лиги, иллюстрированная книга была одной из важнейших сфер синтеза искусств и художественных экспериментов. В то же время еврейская иллюстрированная книга неизбежно впитала в себя весь комплекс присущих только еврейской литературе и искусству эстетических исканий и идеологических противоречий. Это все во всей полноте отразилось в книжной графике художников, связанных с Культур-Лигой. Поэтому созданные ими в этот период иллюстрированные книги являются не только важным этапом их творческой биографии, но и, пожалуй, одним из наиболее ярких и убедительных свидетельств поисков национальной культуры и достижений еврейского художественного авангарда первой четверти XX века.

Дитя людське: Вибрані твори. Януш Корчак. Пер. с польск., 2-е изд. – К.: Дух і Літера, 2012. – 536 с. Язык укр. – Обл. мягк. – Форм. 60х84/16 – ISBN 966-378-043-6
«Дитя человеческое» – избранные произведения выдающегося польского писателя, врача и педагога Януша Корчака (1878–1942), впервые публикуются на украинском языке. Из разных по жанру текстов (трактат, драма, дневник и др.), собранных под общим названием, предложенным составителем, наглядно предстает корчаковская философия ребенкоцентризма, разработанная в жестоким двадцатом столетии. Жизнь и творчество Януша Корчака – непревзойденные сокровища мирового гуманизма. Для широкого круга читателей.

Право на повагу. Януш Корчак. Сост. И. Ковальчук, пер. с пол. И. Ковальчук, Б. Матияш, Р. Свято. – К.: Дух і Літера, 2012. – 382 с. – Язык укр. – Обл. тверд. – Форм. 60х84/16 – ISBN 978-966-378-276-8
В сборник «Право на уважение» вошли избранные произведения выдающегося польского писателя-гуманиста, врача и педагога Януша Корчака (1878 (?)–1942). Разные по жанрам и стилям, написанные в разные годы эти произведения объединяет любовь к ребенку, тонкое понимание детской психологии. Януш Корчак призывает взрослых видеть в каждом ребенке, прежде всего, достойного уважения Человека. Для широкого круга читателей.

Януш Корчак. Сторінками біографії. Иоанна Ольчак-Роникер. Пер. с пол. Андрея Павлишина. – К.: Дух і Літера, 2012. – 496 с. – Язык укр. – Обл. тверд. – Форм. 60х84/16 – ISBN 978-966-378-275-1
Иоанна Ольчак-Роникер, опираясь на план автобиографии, заключенный в дневнике Януша Корчака, воссоздает историю жизни Доктора, вплетая ее в повествование о судьбе и выборе польских евреев. На страницах книги предстает юноша, ищущий свой собственный путь, молодой врач, не чуждый общественному служению, педагог, провозглашающий новаторские теории, писатель, многолетний руководитель Дома Сирот для еврейских

детей, сотрудник Нашего Дома – интерната для польских детей. Корчак не поддерживал ни одну политическую партию и не исповедовал никакой идеологии. На протяжении всей жизни он был твердо убежден, что можно быть одновременно евреем и поляком. Незадолго до смерти Януш Корчак написал: «Не желаю зла никому. Не умею. Не знаю, как это делается».

Етика автентичності. Чарльз Тейлор. Пер. с англ. – Изд. 2-е. – К.: Дух і літера, 2013. – 128 с. – Язык укр. – Обл. тверд. – Форм. 84x108/16 – ISBN 978-966-378-309-3

Книга Чарльза Тейлора «Этика аутентичности» – одна из самых заметных аналитических работ конца второго тысячелетия, в которых современная философская мысль стремится очертить характер модерной эпохи. Тейлор обдумывает известные «болезни современности» – индивидуализм, экспансию инструментального мышления и потерю индивидуальной свободы. При этом он пытается избежать как апологетики упомянутых черт современной культуры, так и их тотального осуждения. Он обращается к идеалам, с которыми связана специфика модерного человека как моральной личности. В центре внимания Тейлора – представления о личной аутентичности. Согласно этому утверждению, каждый из нас имеет свою личную моральную конфигурацию, свой особенный способ быть человеком, свойственный только каждому индивидуально. Автор детально исследует истоки идеи аутентичности и ее развитие, а также рассматривает сквозь призму этой идеи известные предостережения критиков модерного общества.

Секулярна доба. Книга перша. Чарльз Тейлор. Пер. з англ. – К.: Дух і Літера, 2013. – 664 с. – Язык укр. – Обл. тверд. – Форм. 60x84/16 – ISBN 978-966-378-308-6

Книга «Секулярный век» является главным трудом выдающегося канадского философа Чарльза Тейлора – одного из бесспорных лидеров современной мировой философской мысли. Именно за эту работу он получил престижную в мире премию фонда Темплтона.

Главные вопросы этой книги – как исторически сформировалось то современное состояние западной культуры, которое определяет наше время как «секулярное», и каковы его настоящие существенные признаки (духовные, общественные, философские, мировоззренческие, идеологические и др.). Автор рассматривает эти вопросы, щедро делясь с нами чрезвычайно богатыми познаниями в таких областях как история философских и богословских идей, обществоведение, история западной культуры (от средневековья до современности), история литературы и общественной мысли. Но с подробно проанализированных Тейлором бесчисленных фактов возникает стройная общая картина, которая для автора (и безусловно станет для читателя) материалом для плодотворных размышлений и глубоких вопросов.

По вопросам заказа и приобретения литературы обращаться по адресу:

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДУХ І ЛІТЕРА»

Национальный университет «Киево-Могилянская академия»

ул. Волошская, 8/5, комн. 210, Киев 70, Украина, 04070

Тел./факс: +38(044) 425-60-20

Сайт: http://duh-i-litera.com

E-mail: litera@ukma.kiev.ua

Предоставляем услуги: «Книга – почтой»

Друк та палітурні роботи:

МайСтер КНИГ

м. Київ, вул. Виборзька 84,
тел. (044) 458 0935
e-mail: info@masterknyg.com.ua
www.masterknyg.com.ua
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 3861 від 18.08.2010 р.